De jacht op Proteus

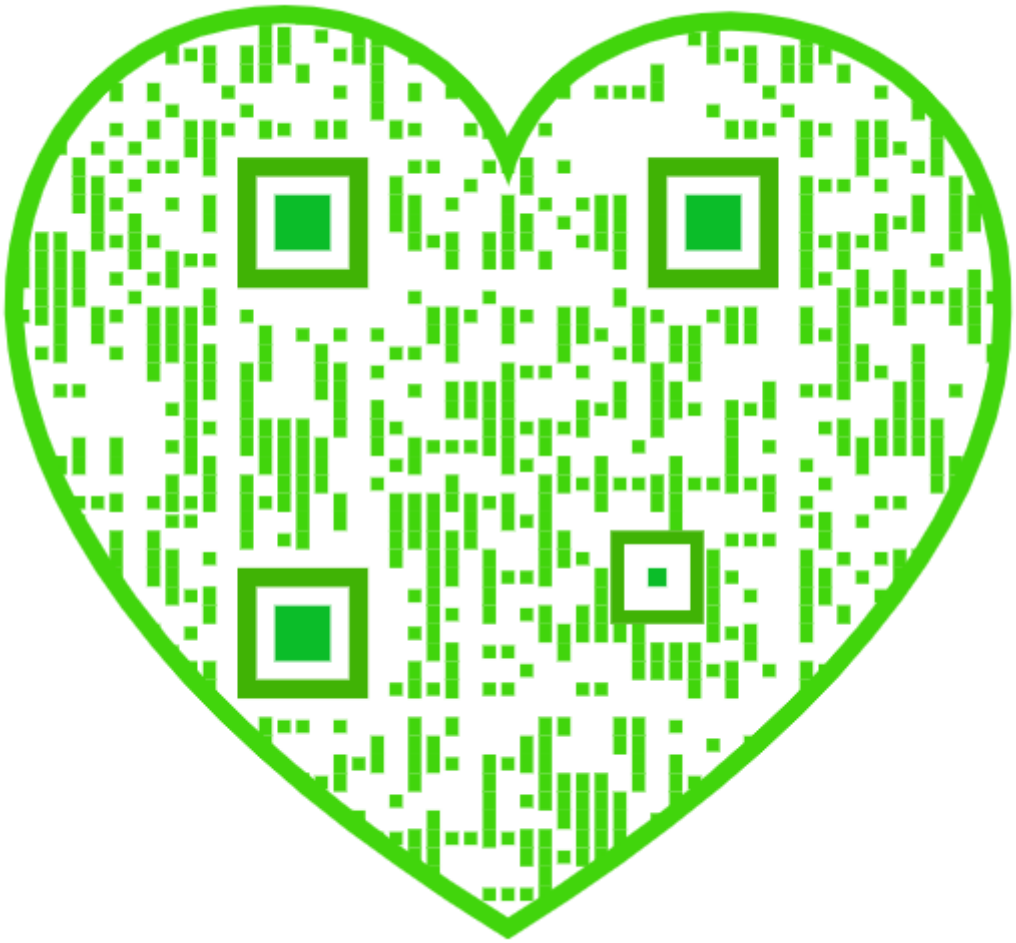
Piet Meeuse

bron
Piet Meeuse, *De jacht op Proteus*. De Bezige Bij, Amsterdam 1992

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/meeu001jach01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Avontuurlijke vertellers

Don Quichot
Of de avonturen van een lezer

1

Het is tegenwoordig geen aanbeveling meer om een roman ‘experimenteel’ te noemen: voor een groot deel van het lezerspubliek is deze term, terecht of ten onrechte, synoniem geworden met ‘onleesbaar’. Maar experimenten met de romanvorm zijn zo oud als de roman zelf. Wat in de loop der eeuwen ‘roman’ werd genoemd is zo gedurig van vorm en inhoud veranderd dat dat nauwelijks een riskante bewering is. En misschien heeft het feit dat de roman eeuwenlang als een inferieur genre werd beschouwd er wel toe bijgedragen dat hij ook na het verwerven van een literaire status resistent is gebleken tegen allerlei rigide vormvoorschriften. Er bestaat geen definitieve vorm van de roman en alle doodverklaringen ten spijt is hij nog even vitaal als altijd.

Een van de vermakelijkste en merkwaardigste romanexperimenten uit de Europese literatuur is al bijna vier eeuwen oud, en stamt uit een tijd toen de roman nog absoluut niet serieus werd genomen als literair genre. Dat laatste blijkt ook uit die roman zelf, die de bespotting van de populairste romans uit die dagen als uitgangspunt heeft. Het is een roman als commentaar op de roman, om niet te zeggen: een antiroman.

Als *De geestrijke ridder Don Quichot van de Mancha* met terugwerkende kracht beschouwd kan worden als de eerste grote prozaroman in de Europese literatuur, dan is dat zeker ook vanwege het ironische karakter ervan: de roman blijkt in handen van Cervantes meteen al te beschikken over een enorme rijkdom aan mogelijkheden en middelen om zichzelf te relativeren, en daarin tegelijk zijn kracht en vitaliteit te bewijzen. Mogelijkheden die in later eeuwen - van Laurence Sterne tot Thomas Mann, Nabokov en Gombrowicz, om er maar een paar te noemen - ook volop zijn benut.

2

In *De kunst van de roman* heeft Milan Kundera zijn idee geschetst van een geschiedenis van de Europese roman, die parallel zou lopen met de geschiedenis van de moderne tijd - een geschiedenis waarin alle grote thema's geëxploreerd worden die de zich ontplooiende wetenschap laat liggen. Hij laat zich daarbij leiden door het idee van Hermann Broch dat de roman moet ontdekken wat alleen de roman ontdekken kan, en zijn geschiedenis begint ook bij Cervantes, die het eerste grote thema van de Europese roman aansnijdt: dat van het *avontuur*, volgens Kundera.

Zonder twijfel is ‘avontuur’ een centraal thema in *De geestrijke ridder Don Quichot van de Mancha*, maar als er één thema was dat al van oudsher centraal stond in verhalend proza, van de oudheid tot en met de gevulgariseerde ridderepiek die Cervantes op de hak nam, dan was het wel het avontuur. Om het boek recht te doen zou je eigenlijk moeten spreken over ‘avonturen met het avontuur’, want het is juist de merkwaardige dubbelzinnigheid van dat begrip die in het Spaanse meesterwerk zo kostelijk wordt uitgebuit - en waardoor de eerste ‘echte’ roman tegelijk een experimentele roman mag heten.

Avontuur - het is nog steeds een gewild artikel. Terwijl enerzijds alles in het werk gesteld wordt om alle mogelijke ongemakken en risico's uit te schakelen, klaagt men anderzijds dat het leven zo voorspelbaar en zo saai wordt. Een nogal schizofrene klacht. En onze wereld zou onze wereld niet zijn als die schizofrenie intussen niet ook driftig geëxploiteerd werd als een gat in de markt: voor een paar duizend gulden is het ‘avontuur’ te koop als een ‘onvergetelijke veertiendaagse safari’, compleet met Landrover, gegarandeerde olifanten, en natuurlijk: eersteklas airconditioned hotels. Want in het luilekkerland waar de klant koning is kunnen we het krijgen zoals we het hebben willen.

En zo willen we het blijkbaar: wel gekieteld worden, maar niet bedreigd. Koning Klant wil een comfortabel avontuur, liefst tot in de puntjes georganiseerd, want avontuur is vakantie. Of beter: de vakantie moet opgetuigd worden tot een avontuur.

Het is met het woord 'avontuur' hetzelfde als met alle woorden die opwindend en veelbelovend klinken: de wereld van de commercie en de media doen er goede zaken mee. Alleen al het feit dat het zo'n wervende kracht bezit en zo begerenswaardig lijkt doet vermoeden dat het een sterk geromantiseerd begrip is, en het woord 'romantiseren' wijst ons meteen in de goede richting: die van de roman.

Want het avontuur is niet wat het lijkt. Wie per ongeluk nog eens echt iets meemaakt en met de schrik is vrijgekomen, weet dat het glorieuze moment van het avontuur pas aanbreekt wanneer het achter de rug is: wanneer het in geuren en kleuren *verteld* wordt. Het eigenlijke avontuur is niet de chaotische reeks opwindende gebeurtenissen die je meemaakt, maar dat wat er naderhand van overblijft. Het is een produkt van het vertellen: een vormgegeven ervaring. En niet voor niets wordt de *Odyssee* - die archetypische avonturenroman - bevolkt door vele vertellers, waaronder Odysseus, die zijn meest fabelachtige avonturen zelf opdist.

Maar als het avontuur inderdaad pas in het vertellen ontstaat, dan verwijst dit eerste grote thema van de Europese roman meteen ook naar het avontuur dat het vertellen zelf is geworden: want wat de roman onderscheidt van de oeroude traditie van mondeling overgeleverde verhalen is, dat het vertellen hier zijn onschuld heeft verloren. De verteller is schrijver geworden.

Zoals Benjamin opmerkte in 'Der Erzähler': 'De kraamkamer van de roman is het individu dat in zijn eenzaamheid niet meer in staat is, zich over zijn belangrijkste verlangens exemplarisch uit te spreken, dat zichzelf geen raad weet en geen raad kan geven. Een roman schrijven betekent het op de spits

drijven van het incommensurabele in het menselijk leven. Temidden van de volheid van het leven en door de uitbeelding van deze volheid geeft de roman blijk van de diepe radeloosheid van de levende.' En aansluitend noemt ook hij de *Don Quichot* als het eerste grote voorbeeld van de roman. Het vertellen is in de roman geen vanzelfsprekende overdracht van ervaringen meer - het is een individuele poging geworden om de wereld op eigen houtje 'uit te vinden', en dus zelf een avontuur.

Don Quichot geeft inderdaad aanleiding genoeg tot bespiegelingen over de dubbelzinnigheid van het begrip 'avontuur'. Niet alleen is het in zijn geheel een ironisering van de wonderbaarlijke avonturen zoals de ridderromans die boden, maar in de karikatuur die Cervantes ervan schildert wordt tegelijk dat andere avontuur geboren.

3

Wat meteen opvalt in dit boek is het grote plezier in het vertellen: dat straalt ervan af. Van meet af aan is duidelijk dat de manier waarop de dolzinnige avonturen van de held gepresenteerd worden een belangrijke rol voor zich opeist. Cervantes schept er een bijzonder genoegen in de vertelsituatie te compliceren: de geschiedenis die hij vertelt is zogenaamd ontleend aan een manuscript van de 'Arabische geschiedschrijver Cide Hameti Benengeli'. Ze is dus uit het Arabisch vertaald, maar het is geen gewone vertaling, want ook de vertaler mengt zich af en toe in het verhaal, en ten slotte is er nog een derde in het spel, de 'tweede verteller', die af en toe weer commentaar op de vertaler geeft.

In het achtste hoofdstuk wordt het verhaal, uitgerekend op het moment waarop Don Quichot een gevecht op leven en dood begint tegen de 'kloeke Biskajer', plotseling stilgezet met de laconieke mededeling dat de verteller niet verder kan,

omdat het manuscript waaruit hij put hier afbreekt. In het volgende hoofdstuk vertelt hij dan hoe hij bij toeval het boek (van Benengeli) vindt waarin de complete geschiedenis staat opgetekend, en pas daarna kan de draad van het ijselijk gevecht weer worden opgevat.

Zo wordt een gelijktijdigheid van het vertellen en het vertelde bereikt die in feite een bespotting is van wat misschien wel de oudste vertelconventie mag heten: de suggestie dat het verhaal handelt over iets dat aan het vertellen vooraf gegaan is - iets dat ‘echt gebeurd’ is. Hier speelt het avontuur zich af op het moment waarop het verteld wordt, zodat het vertellen zelf ook iets avontuurlijks krijgt.

Dat blijkt opnieuw in het vierenveertigste hoofdstuk, waar verteld wordt hoe Don Quichot om protocolair-ridderlijke redenen weigert in te grijpen wanneer de waard van de herberg door een stel schurken wordt afgetuigd. Nadat hij de spanning behoorlijk heeft opgevoerd zegt de verteller plotseling: ‘Maar wij moeten hem hier achterlaten; waarlijk, er zal hem wel iemand te hulp komen (...); laat ons liever een vijftig schreden terugkeren om te horen wat Don Luis de rechter antwoordde...’ (Ik citeer steeds uit de vertaling van Werumeus Buning en Van Dam, de vijfde druk 1963)

Met een soevereine ironie laat Cervantes keer op keer merken dat de wereld waarin we ons bewegen een vertelde wereld is. En wanneer Sancho Panza een keer de gelegenheid krijgt een verhaal te vertellen pakt dat zo desastreus uit, dat je geneigd bent deze oerkomische episode te lezen als een klein college in de metafysica van het vertellen.

Sancho's verhaal gaat over een herder met een kudde geiten, die aan de oever van een rivier komt. Zijn geiten moeten stuk voor stuk overgezet worden met een klein bootje. Terwijl Sancho nauwgezet verslag doet van het heen en weer varen met telkens een geit (‘en nog een, en nog een...’), krijgt Don Quichot de opdracht om de tel bij te houden. Al na een paar geiten is hij de tel kwijt: ‘Laten wij maar zeggen dat hij

ze allemaal overzette,' zei Don Quichot, 'en vaar niet zo heen en weer, want dan krijg je ze nog in geen jaar over.' Waarop Sancho zijn verhaal afbreekt en beëindigt met het argument dat hij onmogelijk verder kan vertellen als hij niet weet hoeveel er al aan de overkant zijn, want dan weet hij niet hoeveel overtochten hij nog moet beschrijven.

Zo heeft hij zijn meester, die verslaafd is aan verhalen, flink tuk, maar het is bovendien ook nog een prachtig ironisch argument: Sancho's realisme weerlegt zichzelf als het ware. Het laat precies zien waarin de soevereiniteit van een verteller bestaat, en waarom hij geen boekhouder van de feiten kan zijn. Over het verteltechnische probleem waarin Sancho zich hier verstrikt zou een mooie verhandeling te schrijven zijn. Maar dit alles is niet meer dan een terloopse grap, waardoor ook Sancho's nuchtere pragmatisme nog even fraai gecontrasteerd wordt met de verheven verhalenhonger van zijn meester. Cervantes toont zich een meester in zulke terloopse dubbelzinnigheden, en je hoort hem haast grinniken wanneer hij Don Quichot op een bepaald moment tegen Sancho laat zeggen: 'Spreek op, vriend Sancho; ga voort, want je spreekt vandaag als een boek.'

In het begin van het tweede deel komt een hoofdstuk voor waarin de vertaler zich regelmatig in het verhaal mengt met de waarschuwing dat het hier moet gaan om een apocrief hoofdstuk, omdat hij niet gelooft dat Sancho Panza zijn vrouw heeft toegesproken op de wijze die hier wordt verhaald.

Nog zotter wordt het, wanneer Don Quichot zelf optreedt als verteller en verhaalt welke avonturen hij beleefde in de grot van Montesinos. (Net als bij Odysseus voor hem, en bij baron von Münchhausen na hem, vernemen we de meest krasse avonturen uit zijn eigen mond. En zo hoort het ook: wat is een avonturier zonder een sterk verhaal?) Onze ridder maakt het intussen wel erg gortig: de avonturen die hij opdist

zijn zozeer in strijd met alles wat redelijk en geloofwaardig is, dat Cervantes opnieuw een klein tussenspel invoegt. Hij vermeldt dat de vertaler in de marge van het handschrift van Benengeli hierbij een kanttekening vond, waarin zelfs Benengeli zijn twijfels uit over de waarheid van deze avonturen: '...maar als dit avontuur apocrief schijnt ligt de schuld niet bij mij, en daarom schrijf ik het neer zonder te beoordelen of het vals is of echt. Gij lezer, die een wijs man zijt, beslis zelf wat ge ervan denken moet, want ik mag en kan niet anders handelen, alhoewel het zeker schijnt dat hij het in het uur van zijn dood en verscheiden naar men zegt herriep, en verklaarde dat hij het had verzonnen omdat hij meende dat het in de trant en aard lag van de avonturen die hij in zijn boeken had gelezen.'

Bij een andere gelegenheid begint Cide Hameti Benengeli een hoofdstuk met de plechtige verzekering: 'Ik zweer als katholiek christen...', waarna de 'vertaler' zich haast om uit te leggen hoe het moet worden opgevat dat een moorse mohammedaan zweert als een katholiek christen. Dit soort schielijke toelichtingen lijkt verdacht veel op die van politici die precies kunnen uitleggen waarom ze niet gezegd hebben wat ze zeiden - wat hun geloofwaardigheid niet pleegt te vergroten.

Zo neemt Cervantes regelmatig afstand van zijn verhaal: hij creëert een speelruimte tussen het verhaal en de lezer, waarin de verschillende vertellers (Benengeli en zijn vertaler) het vertelde zelf becommentariëren en op losse schroeven zetten. En die speelse presentatie van het verhaal, dit regelmatig verbreken van de werkelijkheidsillusie, doet geen ogenblik geforceerd aan. Dat de personages uit een ingelaste pastorale geschiedenis plotseling figuren blijken te zijn die het verhaal van de dolende ridder binnenstappen, en dat Dorotea met hetzelfde gemak waarmee ze uit haar verhaal stapt even later de rol op zich neemt van de fantastische prinses Micomico-

na - dat alles maakt deel uit van het steeds ingewikkelder spel dat de schrijver speelt met de lezer, en met zijn held. Want Don Quichot is een bijzonder soort held.

4

Don Quichot is een van die zeldzame helden die letterlijk en figuurlijk zover buiten hun boekje gaan dat iedereen ze kent, ook al heeft men geen letter in het boek gelezen. Een van die superhelden die spreekwoordelijk zijn geworden, en ik geloof dat er in de Europese literatuur eigenlijk maar één andere held te vinden is die deze superstatus met hem deelt: Faust.

Merkwaardig genoeg zijn ze beiden, als literaire creaties, ook nog 'tijdgenoten' te noemen (het volksboek over Faust verscheen in 1587; het eerste deel van *Don Quichot* in 1605). En beiden zijn ze exponenten van die Europese expansiedrift die zich toen op alle gebieden deed gelden, en die in deze twee figuren de grenzen van het menselijke aftast. Maar wat een verschil tussen die twee! Terwijl Faust, zich pijnlijk bewust van de ontoereikendheid van zijn kennis, willens en wetens samenspant met de machten der Duisternis en zich zo in het verderf stort, trekt Don Quichot, die van de prins geen kwaad weet, de wereld in met een blind vertrouwen in zijn totaal inadequate boekenkennis. Wordt Faust het slachtoffer van zijn ongebreidelde zucht naar kennis, Don Quichot wordt het slachtoffer van zijn ongebreidelde zucht naar heldendaden.

Hij blijkt, om te beginnen, het slachtoffer te zijn van dat romantische misverstand dat 'avontuur' heet. Ook hij hongert naar avontuur, en niet toevallig is hij dan ook in de eerste plaats een hartstochtelijk *lezer*. Hij heeft zo veel ridderromans verslonden, zo veel adembenemende avonturen gelezen, dat ook hem het avontuur iets begerenswaardigs lijkt. Maar anders dan voor de moderne consument is het avontuur voor hem nog geen doel op zich. Uit zijn lectuur heeft

hij begrepen dat avonturen ergens toe *dienen*. Zij zijn slechts middel tot een doel: zij bieden gelegenheid tot het verrichten van heldendaden.

Don Quichot is, met andere woorden, *een lezer die een held wil worden*. Daarmee dient zich de onmogelijkheid van zijn ideaal meteen aan, want met het begrip 'held' is het al niet anders gesteld dan met het begrip 'avontuur': het is uit de literatuur afkomstig, een literaire fictie. Een lezer die een held wil worden - dat is dus eigenlijk een lezer die een verhaalfiguur wil worden.

En de grap die Cervantes uithaalt is, dat hij hem in dit onmogelijke voornemen glansrijk laat slagen - eenvoudig door deze lezer als verhaalfiguur te nemen. De fatale grens die Don Quichot overschrijdt is net zoiets als de spiegel waar Alice doorheen stapt, en zo verkeert in het wonderland van Cervantes' roman iedere *Fehlleistung* van zijn held in een heldendaad die bijdraagt aan zijn onsterfelijke roem.

Aldus treedt de verwoede lezer Don Quichot, vanaf het moment dat hij zijn boeken achter zich laat, de wereld van de lectuur toch weer binnen: onze lectuur. Deze lezer is inderdaad een held geworden. Maar wat voor één: de dubbelzinnigste held uit de Europese literatuur.

In het tweede deel, dat pas tien jaar na het eerste verscheen, gaat de schrijver zelfs zover, zijn helden op de hoogte te brengen van het feit dat deel I van hun avonturen in boekvorm is verschenen en gretig gelezen wordt. Tot hun grote tevredenheid uiteraard, al laten ze niet na kritisch commentaar te leveren. Door deze truc krijgen de ridder en zijn schildknaap plotseling iets reëels: ze blijken nu immers buiten het boek te bestaan en doen je bijna vergeten dat je ook dat leest in een boek.

'En belooft de auteur bijgeval een tweede deel?' informeert Don Quichot (in datzelfde tweede deel) gretig bij de baccalaureus Sansón Carrasco, die hun over het boek heeft verteld.

‘“Dat belooft hij,” antwoordde Sansón “maar hij zegt dat hij het handschrift nog niet heeft ontdekt of vernomen heeft wie het bezit, en zodoende zijn wij nog in twijfel of het al dan niet zal verschijnen.”’

Wanneer ze er vervolgens opnieuw op uit trekken, komen de ridder en zijn schildknaap steeds meer figuren tegen die hun geschiedenis hebben gelezen, en die er een groot plezier in scheppen hun ‘avonturen’ in scène te zetten.

Zo worden ook de lezers van hun avonturen in het verhaal opgenomen, en treden die op hun beurt op als medescheppers van en deelnemers aan hun avonturen. (Wie zei daar dat de creatieve rol van de lezer een idee was van de twintigste eeuw? Cervantes kent *alleen maar* creatieve lezers.) Zoals bijvoorbeeld de baccalaureus Sansón Carrasco, die Don Quichot van zijn ridderlijke waan denkt te genezen door zelf, verkleed als ridder, tegen hem in het krijt te treden; of het hertogelijk paar, dat hem juist in die waan wil stijven door de meest onwaarschijnlijke ‘avonturen’ te ensceneren.

Ook in werkelijkheid kende het boek trouwens creatieve lezers: één van hen ging na lezing van deel I zelfs zover dat hij op eigen houtje een tweede deel schreef. Maar zoveel creativiteit was nu ook weer niet de bedoeling. Cervantes strafte hem af door zijn helden in deel II ook met dit apocriefe geschrift te laten kennismaken en zij steken hun misnoegen daarover niet onder stoelen of banken. Wanneer blijkt dat het voor een deel in Zaragoza speelt, waarheen ze inderdaad op weg zijn, besluit Don Quichot op staande voet zijn reisdoel te wijzigen, om dit valse geschrift te logenstraffen. Want de kampioen van alle creatieve lezers blijft natuurlijk Don Quichot zelf.

5

De avonturen van Don Quichot zijn dus in de eerste plaats de avonturen van een lezer die een held wil worden. En welke lezer van avonturenromans zou dat eigenlijk niet willen? Wie droomde er in zijn jeugd niet van Winnetou of Arendsoog te zijn, en wie *was* ze niet, als hij hun avonturen las?

Met dit door en door dubbelzinnige en ironische uitgangspunt creëert Cervantes een reeks doortrapte avonturen, die even dwaas als diepzinnig zijn. Want het eigenlijke avontuur in alle avonturen van de dolende ridder blijkt het avontuur van de interpretatie te zijn.

Verzadigd van literaire avonturen gaat Don Quichot op zoek naar avontuur, en hij *vindt* ook wat hij zoekt, want hij creëert zijn avonturen zelf. In zijn onstuitbare dadendrang interpreteert hij de wereld zo dat zij hem volop gelegenheid biedt tot de heldendaden waarvan hij droomt. Dat die allemaal nogal catastrofaal en komisch uitpakken deert hem niet. Hoofdzaak is, wat hem betreft, dat hij zich kan manifesteren als de dolende ridder die hij zijn wil.

Ook in dat opzicht is Don Quichot een heel nieuw type held: een held die zijn avonturen zelf uitlokt. Hij provoceert de feiten met zijn interpretaties, waardoor herbergiers veranderen in kasteelheren, onschuldige burgers in vervaarlijke schurken en schurken op hun beurt in onschuldige gevangenen die bevrijd moeten worden. Zo schept hij zijn eigen werkelijkheid.

Maar een held heeft getuigen nodig: wat zijn de daden van een held als ze niet geboekstaafd worden? Alle legendarische ridders waarover hij gelezen heeft moeten wel voortdurend omringd geweest zijn door ijverig noterende chroniqueurs...En zo is het ook, want zelfs deze overwegingen van onze held heeft de auteur voor het nageslacht vastgelegd. De wereld is voor Don Quichot als het ware een boek dat hij leest en schrijft tegelijk. Maar hij schrijft het met daden - de

woorden moet hij overlaten aan zijn schepper, die daarmee op zijn beurt een spiegel schept waarin de verhouding tussen feit en fictie zelf in beeld komt.

Deze opzet verstrikt de lezer in problemen die verdacht veel lijken op die van de held zelf: iedere lezer wordt op zijn beurt een Don Quichot, die zich met overgave in de meest dwaze avonturen stort. Hij verliest zich in de zotte hersenspinsels die de auteur hem opdist en laat zich, lachend om deze zeventiende-eeuwse uitvoering van de Dikke & de Dunne, steeds dieper in het ironisch labyrint lokken. Dit boek lezen betekent verdwalen in een wereld waarvan de ‘werkelijkheid’ steeds twijfelachtiger wordt, en waarin de lezer zelf ongemerkt verandert in een dolende ridder die het moet afleggen tegen de bedrieglijke complexiteit van de Ridder van de Droevige Figuur.

Don Quichot blinkt namelijk niet alleen uit in daadkracht, hij blijkt ook te beschikken over een grote welsprekendheid en intelligentie. En gelukkig blijft er tussen alle avontuurlijke bedrijven door nog regelmatig genoeg tijd over voor een goed gesprek. In de geestige discussies tussen de dolende ridder en zijn schildknaap, die de eigenlijke ruggegraat van het boek vormen, wordt gaandeweg duidelijk dat Don Quichot lang niet zo gek is als hij lijkt. En dat maakt hem alleen maar ongrijpbaarder.

Zo blijkt dat hij, als het nodig is, heel goed in staat is zijn eigen waan te relativeren - maar tegelijkertijd dient zo'n relativering altijd ter verdediging ervan.

Een aardig voorbeeld daarvan is het geval van de ‘helm van Mambrino’. Deze trofee heeft Don Quichot buitgemaakt op een passerende barbier. Sancho Panza probeert hem ervan te overtuigen dat wat hij aanziet voor deze legendarische helm niets anders is dan het scheerbekken van een onschuldige barbier. ‘Luister eens goed, Sancho,’ zegt zijn meester dan, ‘Ik zweer je bij Hem bij wie jij zoëven gezworen hebt dat jij

het stomste stel hersens hebt dat ooit enig schildknaap ter wereld had of hebben zal. Hoe is het mogelijk dat jij, die al zo lang met mij rondtrekt, nog nooit gemerkt hebt dat alles wat met dolende ridders te maken heeft hersenschim, dwaasheid en waanzin lijkt en in tegenspraak is met de werkelijkheid? Maar eigenlijk is dat niet zo, er zwerft evenwel altijd een zwerm tovenaars om ons heen die alles wat wij waarnemen verdraaien en veranderen en naar hun hand zetten, al naar het hun lust ons te helpen of te gronde te richten. En zodoende schijnt wat jou het scheerbekken van een barbier lijkt, mij de helm van Mambrino en aan een ander kan het weer iets anders schijnen.'

Maar vervolgens verkeert hij deze relativering van gezichtspunten weer listig in zijn eigen gelijk: 'Het was wel een bijzondere voorzienigheid van de wijzeman die mij terzijde staat om ervoor te zorgen dat wat wis en waarachtig de helm van Mambrino is, voor ieders ogen een scheerbekken schijnt, want waar het een voorwerp van zo hoge waarde geldt zou mij anders heel de wereld achtervolgen om het mij te ontnemen; zien zij echter dat het slechts een barbiersbekken is, dan zullen zij zich geen moeite geven om het in handen te krijgen.'

Ook de geliefde Dulcinea geeft aanleiding tot verrassende bekentenissen van Don Quichot. Wanneer Sancho Panza tot zijn verbazing moet concluderen dat de aanbeden jonkvrouwe eigenlijk een doodgewone boerenmeid is, vertelt Don Quichot hem ter rechtvaardiging het verhaaltje van een rijke jonge weduwe die verliefd was op een simpele lekebroeder. Als de overste haar daarom kapittelt en zich erover verbaast dat zij genoegen neemt met zo'n onnozele domme vent, terwijl ze maar te kiezen heeft uit doctoren en theologen, antwoordt zij dat hij de plank helemaal misslaat: '...want hoe dom u hem ook moogt vinden, in de zaken waar ik hem voor nodig heb weet hij evenveel van de filosofie als Aristoteles; en misschien wel meer.'

‘Om kort te gaan,’ voegt Don Quichot eraan toe, ‘ik verbeeld mij nu eenmaal dat al wat ik zeg zo is als ik het zeg, en niet anders, en ik zie haar in mijn verbeelding zoals ik wens dat ze is, zowel in schoonheid als in stand (...) Laat ieder daarover vrij denken zoals hij wil; want al zal ik hierom worden gelaakt door de bekrompenen, de gestrengen van oordeel zullen mij niets verwijten.’ Zo maakt hij van zijn waan een bewuste, vrije keuze en wordt zijn interpretatie van de feiten een creatieve daad: hij herschept de wereld naar zijn ridderlijke fantasie.

In het geval van Dulcinea blijkt er van feiten zelfs helemaal geen sprake te zijn. Wanneer ze in deel II naar El Toboso trekken om Dulcinea verlof te vragen voor een nieuwe reeks heldendaden, weet noch de ridder noch zijn schildknaap waar hij haar zoeken moet.

Sancho Panza, die hem eerder (onder druk van de pastoor) had voorgelogen haar een brief te hebben gebracht, raakt nu in een lastig parket als hij de opdracht krijgt haar te gaan opzoeken. Hij neemt zijn toevlucht tot een list: aangezien zijn meester er moeiteloos in slaagt om windmolens voor reuzen, en een herberg voor een kasteel aan te zien, moet het niet al te moeilijk zijn, redeneert hij, om hem te doen geloven dat de eerste de beste boerenmeid Dulcinea is. Temeer omdat hij al heeft toegegeven dat ze dat best kan zijn. Dus presenteert hij een willekeurige boerendochter die toevallig de weg af komt rijden aan Don Quichot als Dulcinea, waarbij hij zich uitput om haar voornaamheid en schoonheid te beschrijven in de trant van zijn meester.

Don Quichot staat perplex: hij ziet alleen maar een lelijke boerenmeid op een ezeltje. Even lijkt het erop dat Sancho's list een lelijke misrekening is, maar dan zorgt de vindingrijkheid van de dolende ridder zelf voor redding: als dit Dulcinea is, dan moet ze door kwaadaardige tovenaars betoverd zijn in een lelijk boerenmeisje - om hem in zijn ziel te treffen.

Hij proclameert dus weliswaar zijn vrijheid om in een wil-

lekeurig boerenmeisje zijn aanbeden jonkvrouw te zien, maar die ziet hij dan ook alleen maar wanneer *hij* dat wil, niet wanneer Sancho daarmee zijn voordeel denkt te doen. Dat Sancho's list toch slaagt is te danken aan het gemak waarmee Don Quichot de tegenspraak tussen Sancho's lyrische beschrijving en zijn eigen waarneming weet te verklaren: het filosofisch inzicht dat de dingen niet zijn wat ze schijnen te zijn komt hem goed van pas...

Overigens zal deze list Sancho later nog lelijk opbreken. Wanneer Don Quichot vertelt dat hij de betoverde Dulcinea nogmaals heeft gezien in de grot van Montesinos - waar alles en iedereen betoverd is - heeft zijn schildknaap nog een flinke binnenpret. Maar als later ook de hertog en de hertogin voorwenden dat zij onvoorwaardelijk geloven in de betovering van Dulcinea, en zelfs haar verschijning ensceneren, begint hij het zelf ook te geloven. Zo wordt hij het slachtoffer van zijn eigen grap, omdat de voorwaarde voor haar 'onttovering' blijkt te zijn dat hij zich 3300 geselslagen zal toedienen. Verontwaardigd, maar tevergeefs, vraagt hij zich af wat zijn billen te maken hebben met de betovering van Dulcinea: onder zware druk van de omstanders neemt hij de penitentie op zich (die hij vervolgens, tot verdriet van Don Quichot, eindeloos weet uit te stellen).

Met dat argument van de 'betovering' maakt Don Quichot keer op keer het onmogelijke mogelijk, en zijn waanwereld sluitend. Hij gelooft niet in wat zijn ogen zien, maar in zijn ideeën over wat hij ziet. Hij ziet wat hij wil geloven. Alles wat niet past in zijn interpretatie van de feiten, alles wat anders blijkt te zijn dan hij verwacht, is betoverd - en daarmee ingelijfd in de logica van zijn ridderlijke waan.

Deze dolgedraaide Plato is verblind door de zon van zijn ideeën. Je zou ook kunnen zeggen dat hij alle symptomen van een paranoïcus vertoont: als de werkelijkheid flagrant in tegenspraak is met de eigen interpretatie, dan is er boos opzet

in het spel, een complot van kwaadaardige tovenaars, waardoor men zich vooral niet moet laten misleiden. Want ‘in werkelijkheid’ is alles immers anders dan het schijnt te zijn. De werkelijkheid is betoverd. En wat wil dat anders zeggen dan: ondergeschikt gemaakt aan een Idee, of beter: een ideologie?

Geen ideologiekritiek kan doeltreffender zijn dan die van Cervantes, die laat zien hoe die ‘betovering’ van de werkelijkheid in zijn werk gaat. Want de enige die werkelijk ‘betoverd’ is, is de dolende ridder zelf: betoverd door zijn lectuur projecteert hij zijn betovering op de wereld. Dat is geen onbekend verschijnsel, en waar zo'n waan collectieve en autoritaire vormen aanneemt kan dat leiden tot absurde ‘betoveringen’ van de maatschappelijke werkelijkheid. Het is geen toeval dat het ook in zulke gevallen romanschrijvers zijn geweest - experts immers in de betoveringen van de fictie - die dat schitterend hebben laten zien: men leze Boelgakov, Terts of Vojnovitsj.

De enige echte tovenaar bij dit alles is uiteraard Cervantes - de schrijver. Met zijn betoverde hidalgo betovert hij de lezer, en hij weet deze twee betoveringen schitterend tegen elkaar uit te spelen: die van zijn held door de ridderromans, en die van de lezer door zijn verhaal - een verhaal waarin de ridderroman op een onvergetelijke manier wordt opgevreten door een schelmenroman.

6

Er valt over Don Quichot van alles te beweren, behalve dat hij een eenduidig en gemakkelijk te interpreteren personage is. Hij is een idealist, maar als het erop aankomt is hij bezorgder om zijn imago en zijn onsterfelijke roem, dan om het lot van rechtelozen en verdrukten. Hij is intelligent, maar uiterst lichtgelovig; edelmoedig, maar ook uiterst ijdel en

opvliegend; hij onderneemt de meest dwaze dingen, maar toont zich zeer verstandig en erudiet in gesprekken; hij is onverschrokken in het gevecht, maar neemt de benen wanneer Sancho Panza een aframmeling krijgt. Etcetera.

Een vat vol tegenstrijdigheden dus, en toch zit er een logica in al zijn handelen: het is consequent in strijd met het 'gezonde verstand'. Maar het is dat willens en wetens, want dat vloeit nu eenmaal voort uit de taak van de dolende ridder die hij zelf na het avontuur met de leeuwen als volgt omschrijft: '...de dolende ridder moet zwerven tot in 's werelds uithoeken, binnendringen in de verwardste doolhoven, ieder ogenblik het onmogelijke ondernemen.'

Daar houdt hij zich aan, tot wanhoop van Sancho Panza en tot groot genoegen van de lezer, die hem in al zijn ongeloofwaardigheid gek genoeg steeds geloofwaardiger ziet worden.

Af en toe legt Cervantes zijn held opmerkingen in de mond die je wel moeten doen twijfelen aan zijn gekte. Zo merkt Don Quichot naar aanleiding van hun in boekvorm verschenen avonturen ondermeer op: 'Geestig zijn en op aangename toon schrijven is slechts voor grote geesten weggelegd; de knapste rol in een toneelstuk is die van de gek, want wie de indruk wil wekken dat hij dom en gek is, mag het zelf allerminst zijn.'

Je zou zweren dat hij het over zichzelf heeft. En als dat zo is moet de lezer toegeven dat Don Quichot zijn rol voortreffelijk speelt. Bijvoorbeeld wanneer hij de poppenkast van meester Pedro aan gruzelementen slaat om te voorkomen dat de Moren in de voorstelling de geschaakte jonkvrouw zullen achterhalen. Waar hij bij andere gelegenheden zijn talent heeft getoond om van de werkelijkheid een kostelijk toneelstukje te maken, laat hij hier zien hoe hij een onschuldige poppenkastvoorstelling op slag kan veranderen in een bloedig strijdtoneel - en ook dat maakt deel uit van de voorstel-

ling. Want Don Quichot is geen gewone held: hij *acteert* een held. Hij is niet alleen een lezer die in een verhaalfiguur verandert, maar bovendien een verhaalfiguur die een heldenrol acteert. En hij gaat zozeer op in die rol, dat noch hijzelf, noch de lezer op den duur waan en werkelijkheid in zijn persoon kan onderscheiden.

Dat zijn waan uiterst besmettelijk is, blijkt ook binnen het verhaal: ook Sancho Panza krijgt een klap van de molen - hij groeit zo sterk in zijn rol van schildknaap dat hij ten slotte zijn droom werkelijkheid ziet worden: hij wordt eindelijk 'gouverneur van een eiland', en steekt dan op zijn beurt zelfs zijn broodnuchtere vrouw Teresa aan. En voor zover de waanzin van Don Quichot niet besmettelijk is, blijkt ze toch op z'n minst aanstekelijk: alle lezers van zijn geschiedenis die hij in deel II ontmoet, spelen het spel maar al te graag mee. Zodat geleidelijk aan de hele wereld rondom de dolende ridder en zijn schildknaap verandert in een geënsceneerde werkelijkheid: een toneelstuk.

Het is dan ook leerzaam, te lezen wat Don Quichot zegt wanneer hij, na de ontmoeting met een toneelgezelschap, zijn licht laat schijnen over het toneel. Hij betoogt dat het toneel het menselijk doen en laten naar het leven weerspiegelt: ieder speelt zijn rol, hetzij keizer, paus, koppelaar of schurk, 'maar als het stuk uit is en zij hun kledij hebben afgelegd, zijn alle spelers weer gelijk.' En vervolgens beschrijft hij het werkelijke leven als een toneelstuk. '"Welnu dan," sprak Don Quichot, "hetzelfde geschiedt in het spel en het leven dezer wereld, waar sommigen voor keizer spelen, anderen voor paus, kortom voor al de verschillende personagiën die in een toneelstuk kunnen optreden; maar als het einde komt, dat wil zeggen als het leven eindigt, ontdoet de dood hen allen van de kledij die hen van elkander onderscheidde, en in het graf zijn allen gelijk."'

Het toneel lijkt dus op het leven, zoals het leven lijkt op het toneel - een perfecte cirkel, waaruit je alleen maar kunt aflei-

den dat leven en toneelspelen, zo niet identiek, dan toch nauwelijks van elkaar te onderscheiden zijn. Dat moet de reden zijn waarom iedere interpretatie van Don Quichot ontoereikend lijkt: er ontsnapt altijd iets. Hij is een onmogelijke held, omdat hij voortdurend opereert op de grens tussen werkelijkheid en illusie - hij is als het ware de blinde vlek van de lezer, in wie de letter geest en het woord vlees wordt, en die dus al lezend op hetzelfde slappe koord danst als de Dolende Ridder.

7

Als het de taak van de roman is, te ontdekken wat alleen de roman ontdekken kan, zoals Hermann Broch stelde, dan mag Cervantes met recht een pionier heten. Want naast alle andere kwaliteiten die dit boek tot een meesterwerk maken heeft het ook nog de kwaliteit, dat het *het lezen van romans* op een buitengewoon meeslepende en geestige manier aan de orde stelt.

Don Quichot is een lezer - dat is een van de intrigerendste aspecten van zijn persoonlijkheid. Het boek behelst de geschiedenis van een hartstochtelijk romanlezer, en dat maakt de kostelijke avonturen van de ridder van de Droevige Figuur ook tot een spiegel van je eigen leesavonturen.

Want wat *is* dat eigenlijk: lezen?

Walter Benjamin heeft het ooit een ‘eminent telepathischer Vorgang’ genoemd, en dat is in zoverre treffend dat door het lezen een contact tot stand komt tussen schrijver en lezer dat elke ruimtelijke afstand, en zelfs elke afstand in tijd moeiteloos overbrugt. Wie leest - en dat geldt bij uitstek voor een romanlezer - beweegt zich in een imaginaire ruimte waarin de normale wetten van tijd en ruimte opgeheven lijken. Door de letters en de woorden heen zie je en hoor je dingen die er niet zijn - stemmen en gestalten van mensen die al eeuwen

dood zijn, of zelfs nooit bestaan hebben; landschappen, steden - een wereld waarin de onwaarschijnlijkste dingen kunnen gebeuren. Een mens kan in een boom of een kever veranderen, een neus gaat zelfstandig op stap en beleeft de krankzinnigste avonturen, en de lezer gelooft het voor de duur van zijn lectuur maar al te graag, want het lezen schenkt hem een onvervangbare vorm van vrijheid: in een boek, in de wereld van de woorden, kan alles - niets is uitgesloten. Lezen is, kortom, een milde vorm van betovering.

En wat voor het lezen (en het schrijven) van verhalen geldt, gold al veel langer voor het vertellen en beluisteren van een verhaal: het is misschien wel de oudste vorm van geestelijke activiteit, en het eigenaardige ervan is dat het zich weliswaar hier en nu afspeelt, maar dat het je tegelijkertijd *verplaatst* in een andere wereld.

Dit vermogen tot *transcenderen* (want dat is het: het overschrijden van je eigen grenzen in ruimte en tijd, het vertoeven in een imaginaire wereld) is ongetwijfeld het wonderlijkste vermogen waarover mensen beschikken. Het is *het vermogen om van jezelf te verschillen* en de fysieke beperkingen van ruimte en tijd op te heffen - in taal.

Dat aan dat vermogen oorspronkelijk een magische kracht werd toegekend, en een religieuze betekenis, ligt voor de hand. Het verhaal in zijn oudste vorm, de mythe, genoot de onaantastbare autoriteit van een openbaring, en het vertellen, of beter: het reciteren ervan was dan ook een sacrale, rituele handeling. En een collectieve aangelegenheid.

In de mythe was de transcendente ruimte van het verhaal het domein van ‘hogere machten’ - gestorven voorouders, goden of demonen - en die wereld werd als absoluut *reëel* ervaren omdat ze werd begrepen als de oorsprong (en derhalve de oorzaak en de verklaring) van de actuele wereld waarin men leefde. In mythische tijden bezat het verhaal dus in wezen een hoger werkelijkheidsgehalte dan de feitelijke realiteit, want die laatste werd er uit afgeleid en erdoor gelegiti-

meerd. (En voor zover onze verklaringen nog altijd de causale structuur van een verhaal bezitten is dat eigenlijk nog steeds zo...)

Het kon ook haast niet anders of men moest, al redenerend over die heilige verhalen, tot de conclusie komen dat er een andere, 'hogere', 'transcendente' wereld bestond, en zo ontstonden uit dat geloof in *heilige verhalen* alle religies. Maar daar is het gelukkig niet bij gebleven. Naarmate men wat vertrouwder werd met dat wonderlijke vermogen tot transcenderen, werd het heilige ook minder heilig en kreeg het vertellen van verhalen ook andere funkties.

Nadat vervolgens het schrift was uitgevonden, en ook dat zijn vreeswekkende heiligheid door gewenning een beetje was kwijtgeraakt, kwam langzamerhand de *literatuur* in zicht. En literatuur, zo bleek al bij de Grieken, verlangt weliswaar geloof, maar geen onvoorwaardelijk geloof: in de literatuur krijgt het transcenderen geleidelijk aan de trekken van een spel.

Er is, kortom, veel voor te zeggen, de geschiedenis van het vertellen (en in het verlengde daarvan: die van het lezen en schrijven) te interpreteren als een uiterst geleidelijk proces van verkenning en verovering van de transcendente ruimte van het verhaal. Ofwel: de transcendente ruimte van wat ik bij gebrek aan een beter woord maar 'de menselijke geest' zal noemen. Beetje bij beetje zie je dan ook goden en demonen het veld ruimen en plaats maken voor de menselijke hoofdpersoon. (Zo komt die geest ten slotte toch terecht waar hij thuishoort.)

De verovering en toeëigening van die transcendentie is dus een verovering en toeëigening van de eigen geestelijke vermogens. In die zin is de geschiedenis van de literatuur niets anders dan een emancipatieproces: een langdurige leerschool waarin sidderende gelovigen langzaam worden omgeschoold tot leergierige lezers. Lezers die hun geloof in goden en demonen leren herkennen als een *geloof*, en het vervolgens leren hanteren als een experimenteel vermogen.

Zo voltrok zich een geleidelijke individualisering en mobilisering van dat vermogen tot transcenderen. Een proces dat nog eens versneld werd met de uitvinding van de boekdrukkunst en de alfabetisering van de massa's: op die manier werd ten slotte uit de moeder van het verplichtende, collectieve geloof het spel van de vrije geest geboren.

Geen wonder dat die geest zich bij tijd en wijle ook behoorlijk overschatte. Hij is maar al te geneigd, te vergeten dat hij uit de leerschool van het verhaal voortkwam, en het heeft lang geduurd voordat filosofen wilden inzien dat de kernproblemen van hun discipline te herleiden zijn tot dat transcenderende karakter van de taal. Want of een mens nu over de wereld nadenkt in streng afgebakende begrippen, of zich laat leiden door zijn verbeelding - dat alles speelt zich onveranderlijk af in die transcendente, imaginaire ruimte die hij zelf schept. En heilig of profaan, de handeling van het actualiseren van een imaginaire wereld, het zich verplaatsen in een wereld van woorden en betekenissen, blijft dezelfde. De verleiding om die wereld te verwarren met de materiële wereld blijft groot. Die verwarring is misschien zelfs onvermijdelijk. Want hoe je het ook wendt of keert - wie denkt, transcendeert: zelfs de radicaalste scepticus hanteert de illusies die hij verwerpt; ook hij kan niet buiten zijn geloof in betekenissen. Daarom is Don Quichot minder gek dan hij lijkt.

Het is de verdienste van de literatuur dat ze van dat geloof een *licht* geloof heeft weten te maken, het spel van een wendbare geest die de zwaartekracht van de heilige overtuiging weet op te heffen met twijfel en ironie. Een manier om axioma's om te zetten in hypothesen. En dus een manier om na te denken over de werkelijke wereld. Een vorm van receptiviteit die openstaat voor de meest gedurfde en de meest onwaarschijnlijke hypothesen - niet om zich eraan te onderwerpen, maar om ermee te spelen en er spelenderwijs inzicht aan te ontlenen.

Zo is de geschiedenis van de literatuur, en van het lezen, dus een avontuur waarin de lezer inderdaad de rol van de held speelt. Een millennialange traditie van zangers, dichters en vertellers heeft dat oorspronkelijke geloof in de werkelijkheid van het vertelde beetje bij beetje van zijn heiligheid en absoluutheid ontdaan, tot daaruit ten langen leste het verlichte geloof van de verbeelding is ontstaan.

In die traditie ontdekte Cervantes op zijn beurt in de roman een ideaal instrument om zichtbaar te maken hoe dat werkt, en hoe ingewikkeld het is om tussen die transcendente wereld van betekenissen en de materiële van de feiten het juiste evenwicht te vinden.

Dat was hij natuurlijk helemaal niet van plan, maar zijn geniale inval om een verstokte lezer tot held van zijn roman te maken voerde hem ver voorbij zijn aanvankelijke bedoelingen. In die leerschool van de literatuur, zo zou je kunnen zeggen, is Alonso Quijano, alias Don Quichot, typisch een lezer die nog de nodige moeite heeft met de omscholing van zijn nobele geest. Zijn geloof heeft zich nog niet ontworsteld aan de goedgelovigheid: hij is een al te goedgelovige lezer die de wonderbaarlijke avonturen van Amadis van Gallië, Roland, Palmerijn van Olijven en menige andere fabuleuze ridder zeer serieus neemt. Hardnekkig blijft hij de transcendente wereld van zijn ridderlectuur projecteren op de realiteit van het zestiende-eeuwse Spanje. Dat levert niet alleen een buitengewoon geestig, maar ook een heel instructief verhaal op. Wie deze verdwaalde lezer op zijn tochten volgt, voelt zijn eigen geloof in de werkelijkheid licht en beweeglijk worden.

8

Lezen blijft een hachelijke bezigheid. Don Quichot kon daarvan meepraten: zijn belezenheid kwam hem duur te staan. Maar hij ontleende er ook zijn kracht aan. Het is niet

zozeer zijn ‘idealisme’ dat hem bewonderenswaardig maakt, maar vooral de koppigheid waarmee hij zijn droom verdedigt. Zijn grootheid schuilt in het feit dat hij de strijd niet opgeeft. Hij tart het gezond verstand door na iedere aframmeling, na iedere verpletterende nederlaag tegen de banaliteit van de feiten, opnieuw het banier van zijn Dolend Ridderschap te heffen: hij laat zich niet verslaan door de feiten. Die koppigheid is dwaas, maar heeft ook iets nobels en ontroerends. *Hij* is het tenslotte die de feiten hun betekenis geeft, en daarmee heeft hij zijn missie als lezer in elk geval op eervolle wijze volbracht.

De manier waarop hij uiteindelijk toch afstand doet van zijn waan getuigt dan ook van Cervantes' diepzinnigheid: pas wanneer hij verslagen wordt door een ‘ridder’ van gelijke allure legt hij de wapens neer en keert terug naar zijn dorp. En wel omdat dat volgens ridderlijk gebruik zo overeengekomen was voor het gevecht: de overwinnaar beslist over het lot van de overwonnene. Zo krijgt zelfs zijn capitulatie nog het karakter van de vervulling van een ridderlijke plicht.

Maar wat zou de nobele, vergeestelijkte dwaas Don Quichot zijn zonder zijn ongeletterde schildknaap, de trouwe dikzak Sancho Panza met zijn boerenslimheid? Het is onmogelijk, de een los te zien van de ander. En waarschijnlijk heeft niemand ooit een schitterender commentaar op dit verhaal geleverd dan Kafka, die erin slaagde de roman te herschrijven in minder dan een halve bladzijde, onder de titel: ‘De waarheid over Sancho Panza’. Omdat het onmogelijk is, het beter samen te vatten dan hij het zelf deed, citeer ik de tekst in zijn geheel:

‘Het lukte Sancho Panza, die zich daar overigens nooit op beroemd heeft, in de loop der jaren, door het beschikbaar stellen van een hoeveelheid ridder- en roverromans in de avond- en nachturen, zijn duivel, die hij later de naam Don Quichot gaf, zodanig af te leiden dat deze onbeheerst de

zotste dingen uitvoerde, die evenwel bij gebrek aan een bepaald voorwerp, dat juist Sancho Panza had moeten zijn, niemand kwaad deden. Sancho Panza, een vrij man, volgde, misschien uit een soort verantwoordelijkheidsgevoel, Don Quichot rustig op zijn tochten en dat verschafte hem tot aan zijn dood een groot en nuttig vermaak.'

Hier is dus Sancho Panza de held, maar ook aan hem kan de lezer zich spiegelen: Kafka's Sancho weet het lezen op waarde te schatten. Als lectuur demonen kan oproepen, dan kan ze ook dienen om ze te bezweren en onschadelijk te maken, om er 'een groot en nuttig vermaak' aan te ontlenen.

Don Quichot en Sancho Panza vormen een volmaakt duo, even onafscheidelijk en complementair als Scylla en Charybdis: het zeskoppige monster van een op hol geslagen verbeelding tegenover het gemakzuchtige monster van een platte realiteitszin: zelden zijn deze monsters overtuigender verbeeld en nooit was je zo rotsvast overtuigd van hun menselijkheid. Maar vergis je niet: het zijn monsters, demonen, opgeroepen in die onbestaanbare, transcendente wereld van een verhaal. En alleen dankzij het meesterschap van Cervantes, waardoor ze je allebei even dierbaar worden, lukt het je er tussendoor te zeilen - zonder een andere heldenrol te vervullen dan die van lezer.

Een sinistere slaapwandelaar

1

In een brief aan zijn uitgever Daniel Brody schreef Broch in 1931: ‘als iemand tegenwoordig geld moet uitgeven voor een boek, dan dient hij voor zo'n vertwijfelde daad ook een heroïsche tegenwaarde te krijgen.’

Het is een opmerking die me tekenend lijkt voor Hermann Broch: niet alleen vanwege het pessimisme dat erin doorklinkt, maar vooral omdat er iets uit af te lezen valt van zijn bijna grimmige vastbeslotenheid om als schrijver tegen de stroom op te roeien en ook daadwerkelijk zo'n ‘heroïsche tegenwaarde’ te leveren. Daarvan getuigt ook het boek dat de aanleiding was tot die opmerking: *Huguenau oder die Sachlichkeit*, het derde en laatste deel van zijn romancyclus *Die Schlafwandler*.

Dat Daniel Brody er als uitgever een hard hoofd in had was niet zo verwonderlijk, want in zijn verlangen de lezer waar voor zijn geld te leveren ging Broch wel erg ver. In dit laatste deel van de trilogie streefde hij een synthese na van de meest uiteenlopende literaire uitdrukkingsvormen, en op het laatste moment besloot hij nog een uitvoerig en diepgravend filosofisch essay in de roman te integreren. Brody stribbelde tegen: dit was ongetwijfeld te veel van het goede; het zou veel lezers afschrikken. Maar Broch hield voet bij stuk en *Huguenau oder die Sachlichkeit* verscheen inclusief de tien hoofdstukken van het essay ‘Zerfall der Werte’.

Een verkoopsucces is deze romancyclus dan ook nooit geworden, ondanks de bijna gelijktijdige publikatie van een Engelse vertaling. Maar dat Broch tot de belangrijkste schrijvers van zijn tijd gerekend moest worden was na *Die Schlafwandler*, zijn debuut als romanschrijver, meteen duidelijk. In *Das Augenspiel* kan men nalezen hoezeer de jonge

Canetti onder de indruk was van het boek. En hij was de enige niet. Hetzelfde gold voor o.a. Thomas Mann, Alfred Döblin en Aldous Huxley. Alleen bij Musil, door Broch zelf zeer bewonderd, bleek de *jalousie de métier* sterker dan de waardering. Het was inderdaad zoals Brody al in 1931 had voorzien toen hij aan Broch schreef: ‘De Slaapwandelaars, m'n beste, zullen de basis leggen voor uw roem, maar niet voor uw vermogen.’

Misschien ligt in Brochs koppige weigering om intellectuele concessies te doen terwille van de leesbaarheid en de verkoopbaarheid van zijn werk ook een verklaring voor zijn betrekkelijke onbekendheid: zijn roem is altijd beperkt gebleven tot een vrij kleine kring van intellectuelen, en zelfs Musil, die evenmin tot zulke concessies geneigd was en wiens schrijverscarrière zeker even moeizaam verliep als die van Broch, lijkt uiteindelijk naar een groter publiek door te stoten dan hij.

Toch is Brochs werk zeker niet ontoegankelijk. De drie romans waaruit *Die Schlafwandler* bestaat zijn stuk voor stuk heel leesbaar en de gecompliceerdste van de drie, *Huguenau*, is wat de dramatische opbouw van het verhaal betreft in mijn ogen ook de meeslependste. *Huguenau* is gecomponeerd als het sluitstuk en de synthese waarin alle motieven en thema's van beide voorgaande romans, *Pasenow* en *Esch*, worden samengevat. Het is om die reden ook de meest ambitieuze roman van de drie.

2

Huguenau, aanvankelijk gepland als een korte epiloog bij de eerste twee romans, groeide ten slotte uit tot het omvangrijkste deel.

In het hoofdverhaal, dat speelt in het laatste oorlogsjaar van de Eerste Wereldoorlog, keren de beide hoofdfiguren uit

de vorige romans terug: Pasenow is als stadscommandant gedetacheerd in een stadje in een zijdal van de Moezel, waar Esch inmiddels via een erfenis eigenaar is geworden van de plaatselijke krant, de *Kurtrierse Bode*.

Wilhelm Huguenau is gedeserteerd van het front in Vlaanderen en strijkt na wat omzwervingen door België in het stadje neer, waar hij zich binnen korte tijd met een verbluffende listigheid weet in te dringen in het krantenbedrijf van Esch. Ook slaagt hij erin, majoor Von Pasenow keer op keer voor zijn karretje te spannen. Via hem verovert hij zich een positie onder de plaatselijke notabelen, en wanneer hij het initiatief neemt tot de oprichting van een charitatieve vereniging vergeet hij niet, de majoor voor te dragen voor het beschermheerschap. Maar ongewild brengt hij ook het contact tot stand tussen Pasenow en Esch, en al gauw blijkt zich tussen deze twee mannen een schuchtere vriendschap te ontwikkelen. Huguenau voelt zich buitengesloten en, intrigant die hij is, doet hij al het mogelijke om Esch bij de majoor in diskrediet te brengen. Maar met een averechts resultaat.

Toch is uiteindelijk Huguenau de enige van het drietal die in de catastrofale gebeurtenissen na de ineenstorting van het Duitse front niet ten onder gaat. Hij weet ze zelfs op zijn eigen doortrapte manier te gebruiken om met Esch af te rekenen en op een onopvallende manier de benen te nemen. Voor hem was deze hele geschiedenis niet meer dan een episode, ‘een vakantie’, zoals Broch het herhaaldelijk noemt.

Deze verwikkelingen tussen Huguenau, Pasenow en Esch vormen slechts het kernverhaal van de roman; daar doorheen lopen een aantal andere verhaallijnen die zich min of meer zelfstandig ontwikkelen. Zo is er het verhaal van Hanna Wendling, de vereenzaamde vrouw van een advocaat die al sinds twee jaar aan het front is, en die na een verlofperiode van haar man definitief wegzinkt in lethargie. Daarnaast is er het verhaal over het leven in het militair hospitaal, grotendeels opgebouwd uit korte scènes met veel dialoog. Hierin

zijn weer twee verhaallijnen te onderscheiden: enerzijds het verhaal van luitenant Jaretzki, wiens arm wordt afgezet en die, volkomen gedesillusioneerd, aan de drank is geraakt, anderzijds het verhaal van de metselaar Gödicke, die meer dood dan levend uit een ingestorte loopgraaf werd gehaald en zijn leven in feite aan een weddenschap heeft te danken. In zijn pijnlijke worsteling om, zoals Broch het zegt, 'zijn ziel weer te verzamelen rond zijn Ik' is Gödicke misschien wel de aangrijpendste figuur van het boek.

Op deze manier krijgt de lezer een geschakeerd beeld van het leven in het stadje waar al deze verhalen, overschaduwd door de gruwelijke werkelijkheid van de Eerste Wereldoorlog, zich afspelen. En elk van deze verhaallijnen heeft een eigen stijl, toon en tempo. Het is mogelijk dat Broch zich bij deze opzet van een los vlechtwerk van onafhankelijke parallelverhalen heeft laten inspireren door *The 42nd Parallel* van Dos Passos, dat in 1930 verscheen en dat hij blijkens een brief uit 1930 nog datzelfde jaar las.

Toch was Broch daarmee nog niet tevreden. In een vergevorderd stadium besloot hij er nog een dimensie aan toe te voegen: het verhaal van een Leger des Heilsmeisje in Berlijn, waarin een ikfiguur aan het woord komt. Deze ikfiguur, de filosoof Bertrand Müller, woont in armoedige omstandigheden in een huis vol gevluchte joden. Hij raakt daar gefascineerd door deze mensen en probeert een van hen, Nuchem Sussin, te koppelen aan een Heilssoldate die hij bij toeval heeft ontmoet.

Dit verhaal is deels in proza, deels in verzen geschreven. Omdat het is opgezet als een soort metaverhaal is het voor de interpretatie van de roman als geheel van groot belang. Temeer omdat deze ikfiguur ook de schrijver blijkt te zijn van het filosofische essay over het verval van de waarden, dat in tien hoofdstukken van toenemende omvang door de hele roman is verspreid.

Hoewel deze filosofische verhandeling als een losse draad

door de roman loopt heeft Broch toch voor allerlei verbindingen gezorgd: in de eerste plaats door duidelijk te maken dat zij het werk is van Bertrand Müller, maar ook doordat in deze theoretiserende hoofdstukken herhaaldelijk expliciet verwezen wordt naar de figuur Huguenau. Bovendien bestaat er meestal een commentariërend verband met voorgaande of volgende hoofdstukken.

Zo is het geheel van *Huguenau* - en daarmee ook de hele cyclus - te reconstrueren als een conglomeraat van verhalen die in Berlijn bedacht of geschreven worden door de filosoof Bertrand Müller, terwijl deze in de stukken over Nuchem Sussin en de heilssoldate Marie tevens een beeld geeft van zijn eigen teruggetrokken leven. Het Berlijnse verhaal vormt dus het kader dat de overige, in Kurtrier spelende verhalen en het essay over het waardenverval omsluit.

Broch zelf heeft in zijn brieven aan de Schotse vertaalster Willa Muir het concept van de roman ook in die zin beschreven: het essay en het Berlijnse verhaal zijn contrapuntisch met elkaar verbonden en vormen de beide polen waartussen de roman zich beweegt. Enerzijds de puur theoretische reflectie als de rationele pool, anderzijds het tot lyriek vervloeiende, symbolisch geladen verhaal over Nuchem en Marie: de irrationele pool.

3

De integratie van het filosofisch essay ‘Zerfall der Werte’ in de roman is door velen, te beginnen met zijn uitgever, bekritiseerd. Toch is deze verhandeling ook bewierookt als een intellectuele prestatie van formaat, en juist als het meest omstreden element in *Die Schlafwandler* heeft het zich een zekere faam verworven.

Uit literair-esthetisch oogpunt is de kritiek op het opne-

men van het essay zeker niet ongegrond. Het begint als een goed te volgen en zeer leesbaar exposé dat qua toon en stijl niet al te zeer uit de toon valt in de roman. Maar naarmate het betoog vordert, vergt het steeds meer inspanning van de lezer en ervaart men de theoretische uiteenzettingen meer en meer als een inbreuk op de spanning die in de verhalende delen wordt opgebouwd, ook al omdat de theoretische hoofdstukken steeds langer worden. De combinatie van dit veeleisend filosofisch betoog met een toch ijzersterk verhaal lijkt inderdaad niet zo gelukkig.

En toch: zonder dit essay zou *Huguenau*, zou de cyclus als geheel niet de allure hebben gehad die ze onbetwistbaar bezit. Milan Kundera mag dan gelijk hebben wanneer hij constateert dat Broch niet de elliptische techniek heeft gevonden die bij deze opzet nodig was geweest, die romantechnische tekortkoming heeft wel een essay opgeleverd van een zeldzaam kaliber. Dat de filosoof Broch in dit opzicht geen concessies kon doen aan de romancier zal te maken hebben met zijn opvatting dat de ethische drijfveer altijd boven de esthetische gesteld moet worden. 'Der Künstler aber hat gut, nicht schön zu arbeiten,' zegt hij in 'Das Weltbild des Romans'. Waar het esthetisch effect voorop staat is het resultaat volgens hem kitsch.

Wie zich de inspanningen getroost die Broch van zijn lezer vraagt, krijgt inderdaad de 'heroïsche Gegenwert' die de schrijver zich verplicht voelde te leveren. Ook wanneer je Brochs visie niet kunt delen - en er lijkt zeker het nodige op af te dingen - kom je toch onder de indruk van zijn erudiete argumentaties en van de manier waarop hij een immanente logica in de Europese geschiedenis weet zichtbaar te maken. Maar bovendien, en dat wordt in de bovengenoemde kritiek meestal over het hoofd gezien, vervult dit essay ook een literaire functie: het verschaft de apotheose van het Kurtrierse verhaal een brede historische en filosofische achtergrond. Wanneer aan het slot van de roman een min of meer revolu-

tionaire situatie ontstaat door het opblazen van het munitiedepot, de bevrijding van de gevangenen en het in brand steken van het raadhuis, dan vormen deze apocalyptische taferelen niet alleen de weergave van het ineenstorten van het Wilhelminische keizerrijk aan het eind van de Eerste Wereldoorlog, maar krijgen ze tegelijk de beklemmende allure van een ondergang van de hele christelijke beschaving. En ik denk dat dit effect nooit in die mate bereikt zou zijn zonder de uitvoerige cultuurhistorische en geschiedfilosofische exposé's over het verval van de waarden.

Uitgangspunt van het feuilleton-essay is de tijd van de Eerste Wereldoorlog, een tijd vol bloedig en zinloos geweld die de vraag oproept of er nog wel waarden kunnen bestaan in deze wereld, die gekenmerkt wordt door een massaal sterven.

Dan volgen drie hoofdstukjes over architectuur en het begrip stijl. Broch ziet het verdwijnen van het ornament in de moderne architectuur als een veelzeggend symptoom waarin de tijdgeest zich uitdrukt. Hij stelt de vraag of het stijlbegrip, ontleend aan architectuur en beeldende kunst, niet van toepassing is op alle uitingen van een tijdperk: uit zich diezelfde stijl niet ook in alle denken en handelen van mensen?

Nadat hij deze vraag bevestigend heeft beantwoord, gaat hij in op het stijlaspect in het denken, en op de wetten die daaraan ten grondslag liggen. Deze wetten noemt hij logische wetten. Maar is de logica niet een puur formele en onveranderlijke discipline, door alle tijden heen dezelfde? Zeker, betoogt Broch, maar zelfs die puur formele logica is in laatste instantie gefundeerd in inhoudelijke, metafysische axioma's en wanneer deze axioma's zich wijzigen zal ook de stijl van het denken veranderen.

Zulke axioma's blijken (afgezien van de formeel-logische) uiteindelijk van religieuze en kosmologische aard. Broch toont aan dat de formele bewijsketens langer worden naarmate het aantal axioma's afneemt. En Ockhams scheermes

deed zijn werk blijkbaar al lang voordat het zijn naam kreeg, want in de loop van de beschavingsgeschiedenis neemt het aantal axioma's inderdaad steeds verder af: van de primitieve natuurreligies, via het polytheïsme tot in de monotheïstische religies, waarin nog slechts één allesbeheersend axioma overblijft: dat van de ene God die alles geschapen heeft en alles regeert. In het systeem van Thomas van Aquino culmineert deze ontwikkeling dan in een gesloten, allesomvattend wereldbeeld, met één centrale waarde: die van het christelijk geloof.

Renaissance en reformatie veroorzaken in dit gecentraliseerde waardensysteem de fatale breuk en vanaf dat moment zet volgens Broch het proces van het waardenverval in. Als de laatste stap die na de monotheïstische conceptie van de wereld nog mogelijk is, beschrijft hij een stap die rechtstreeks samenhangt met de kosmologische omwenteling van Copernicus, Kepler en Galileï, en die neerkomt op een radicale *abstrahering*. De God van de middeleeuwen was nog een antropomorfe, en in die zin aardse en 'eindige' God. Maar met de stap in de oneindigheid wordt ook de stap in de abstractie gezet, een stap die moet leiden tot een onvoorstelbare, onkenbare, onmenselijke God.

Dat beschouwt hij als het begin van een ontbindingsproces. De ene, centrale waarde valt uiteen: alle lijnen die tot dusver convergeerden in de ene God worden nu tot in het oneindige verlengd en gaan parallel lopen, naast elkaar, zonder verband. De logica die dit proces beheerst is er een van ontbinding en verzelfstandiging: de ene waarde valt uiteen in allerlei deelwaarden die een autonome betekenis krijgen.

Na het uiteenvallen van de christelijke beschaving in een katholiek en een protestants deel zet dit proces zich voort in alle sectoren van de samenleving. Er ontstaan naast elkaar allerlei autonome 'waardengebieden'. En omdat waarden vooral ontstaan en gerealiseerd worden in het handelen - in de daad, die sedert de renaissance steeds meer aan betekenis

wint ten koste van het woord - ontwikkelt iedere beroepsgroep ten slotte haar eigen waardenstelsel. Bij gebrek aan één bindende, centrale waarde wordt op die manier de immanente logica van het waardescheppend handelen letterlijk ‘ontketend’. Dat wil zeggen: ontbonden in een reeks parallel lopende processen, die hun eigen dynamiek ontwikkelen en door niets meer geremd worden.

Dit leidt op ieder deelgebied tot een verabsolutering van de eigen waarde: ‘zaken zijn zaken’ geldt in de handel, waar alles aan de winstcijfers ondergeschikt wordt gemaakt; het militaire denken ontaardt in de totale vernietiging, en in de kunst geldt ‘l'art pour l'art’... Al die deelwaarden willen zich gelijkelijk doen gelden in de samenleving, en zolang ze elkaar in balans houden gaat alles nog goed. Maar zodra een van deze deelwaarden de overhand krijgt, zoals de militaire in een oorlogssituatie, dan vernietigt ze alle andere waarden.

Dit is, in grote lijnen, Brochs theorie van het waardenverval, die in hoofdstuk 73 nog een merkwaardige kennistheoretische onderbouwing krijgt met een filosofisch principe van eigen vinding. Hij maakt daarvoor gebruik van het begrip ‘Setzung’ dat in het Duitse idealisme een centrale rol speelde. Geschiedschrijving is volgens Broch alleen mogelijk door de wereld op te vatten als een ‘Setzung von Setzungen’. Dat wil zeggen: door in alles wat is en in al wat gebeurt ‘waardesubjecten’ te veronderstellen, die dat op hun beurt ook weer doen, etcetera.

Dit kennistheoretisch principe, waarop zijn hele geschiedfilosofie is gebouwd, waarborgt uiteindelijk de mogelijkheid en de eenheid van de menselijke kennis. (En volgens sommige commentatoren is ditzelfde principe ook de sleutel tot de perspectivische verteltechniek van *Die Schlafwandler*.)

Maar Broch gaat nog een stapje verder, want dit principe fundeert niet alleen zijn geschiedfilosofie: hij ziet het als de grondslag van alle kennis - ook die van de natuurwetenschappen en de wiskunde. En hij herleidt het tot een verras-

send simpele waarheid, namelijk dat alle kennis slechts mogelijk is door ‘het inzetten van het Ik in het gehypostaseerde waardesubject’. Dat wil zeggen: de projectie van een ‘ik’, een subject in alles wat tot voorwerp van beschouwing wordt gemaakt.

Zo mondt zijn kennistheoretische uitweiding uit in het inzicht dat het primitieve animisme eigenlijk de basis is van alle kennis. ‘Want als door het procédé van de “stelling van de stelling” ook het doordringen van het intelligibele Ik in alle dingen van de wereld wordt gewaarborgd, dan is - even afgezien van de platoonse achtergrond - in de “stelling van de stelling” een totale bezieling van de natuur voltrokken, sterker nog, een totale bezieling van de wereld in haar geheel, een albezieling die in ieder ding en in ieder begrip, al is het nog zo abstract, een waardesubject introduceert, en die slechts vergeleken kan worden met een albezieling van de wereld, zoals die in het denken van de primitieven verschijnt’.

Daarmee verraadt zich in de filosoof Broch toch uiteindelijk weer de romanschrijver voor wie de wereld een bezield geheel is. Het is, in laatste instantie, de kennistheorie van een kunstenaar.

4

Dat Broch met grote hardnekkigheid vasthield aan zijn voornemen, dit essay in de roman te integreren, heeft ook te maken met zijn opvattingen over wat hij de ‘polyhistorische roman’ noemt. In een brief aan de eerdergenoemde Willa Muir noemt hij het essay de rationele en intellectuele sleutel tot de opbouw van het geheel en bovendien ‘de schets van een *nieuwe* geschiedfilosofie’.

Op de eventuele tegenwerping dat zoiets in de roman niet op zijn plaats is, antwoordt hij dat een aantal disciplines dat traditioneel tot de wetenschap behoorde, zich daarvan los-

maakt als gevolg van de mathematisering van de wetenschap. En dat dergelijke zaken, zoals de geschiedfilosofie, naar zijn idee een nieuw onderdak zullen vinden in de roman: dat is wat hij de 'polyhistorisering' van de roman noemt, en hij ziet dat gebeuren in het werk van Joyce, Gide, Thomas Mann en Huxley:

'Maar deze romanschijvers hebben - met uitzondering van Joyce - geen juist begrip van de wetenschap; zij proberen 'Bildungs'-elementen in de roman onder te brengen; de wetenschap is voor hen als een kristallen blok, waarvan ze een of ander stuk afbreken om daarmee hun vertelling op een meestal ongeschikte plaats te versieren of er een wetenschapsman als romanfiguur mee toe te rusten. Ook mijn vriend Musil, die toch het voordeel heeft over een uitstekend wetenschappelijk en getraind denken te beschikken, gaat in deze niet vrijuit. In tegenstelling daarmee probeer ik nu, en vooral dat is het 'waagstuk' waarover ik sprak, levende wetenschap, dat wil hier zeggen produktieve wetenschap in de roman onder te brengen (met de beperking dat ze mijns inziens geen zuivere wetenschap meer is), enerzijds doordat ik haar immanent onderbreng in een handeling en in figuren die niets meer met 'Bildung' te maken hebben, bij wie dus die vreselijke geleerde gesprekken niet gevoerd worden, anderzijds doordat ik haar naakt en rechtstreeks en juist niet als gespreksvulling tot uitdrukking breng. Dat het 'Zerfall'-essay in een zeker verband gebracht werd met de ikfiguur van het verhaal over het Leger des Heilsmeisje is bijna een concessie, maar wordt gelegitimeerd door de interne structuur van alle drie de boeken.'

Het probleem is dus hoe in de roman een synthese kan worden bereikt tussen het dichterlijk-artistieke en het cognitieve aspect. En Broch verzet zich tegen oplossingen op het niveau van de fabel, zoals de invoering van wetenschappers als verhaalfiguren en het inlassen van geleerde gesprekken waarin allerlei wetenschappelijke kennis geventileerd wordt.

Zulke oplossingen acht hij naïef en oppervlakkig. Hij noemt dat zelfs, in een brief aan zijn uitgever, een ‘absolute Verkitschung’.

In het essay ‘Das Unmittelbare in Philosophie und Dichtung’, dat niet lang na de voltooiing van *Die Schlafwandler* ontstond, ontwikkelt hij de these dat de literatuur de historische erfgenaam is van de metafysica, voor zover die door Kant definitief uit de wetenschap verbannen werd.

‘Er moest iets komen,’ schrijft hij daar, ‘dat uit de irrationaliteit van het artistieke de rationaliteit laat ontstaan van de reflectie, iets dat ingesloten moet liggen tussen de grens van het wetenschappelijke en de grens van het mystieke, een nieuw autonoom waardegebied en de logische plaats van het metafysische: het was het gebied van de literatuur dat in de loop van de achttiende eeuw uit het dichterlijke is ontsproten, het werd de roman. Niet Kant werd de metafysische woordvoerder van de nieuwe geest, maar Goethe. Bijna in hetzelfde jaar waarin de *Kritik der reinen Vernunft* de metafysica verbande uit de wetenschap vond zij met *Wilhelm Meister* in de literatuur het huis dat voor haar gebouwd was.’

Waar dus de filosofie, tot wetenschappelijke discipline versmald, het af liet weten, kreeg de roman de taak om de wereld van de feiten voortaan in een metafysisch verband als eenheid te verbeelden. Want ‘metafysica is kosmogonie’, aldus Broch. Dat betekende dat de ‘Bildung’ zijn intrede deed in de literatuur. Wat hij een ‘polyhistorische roman’ noemt is dus, als ik het goed begrijp, een roman waarin geprobeerd wordt de wereld te verbeelden overeenkomstig de kennis die op alle mogelijke gebieden van wetenschap is verworven. Maar die kennis moet niet op het verhaalniveau geïntegreerd worden, ze moet eerder het auteursstandpunt en de verteltechniek bepalen, en kan van daaruit pas werkelijk effect sorteren. Zo is bijvoorbeeld de manier waarop Broch een vertellerssubject introduceert (in het Berlijnse verhaal) te beschouwen als de literaire pendant van de natuurwetenschappelijke

introductie van de waarnemer in het waarnemingsveld, die in het essay over het verval der waarden ook ter sprake komt.

Broch zelf beschouwde *Die Schlafwandler*, en met name *Huguenau oder die Sachlichkeit*, als een eerste stap in de richting van zo'n polyhistorische roman. Dat hij daarmee nog niet volkomen gerealiseerd had wat hem voor ogen stond blijkt onder andere uit een brief aan Frank Thiess uit 1932. Daarin schrijft hij: 'Ik ben het ook volkomen met u eens dat de additieve werkwijze die ik voor de *Huguenau*-roman heb gekozen - of waartoe ik me met het oog op het programmatische punt "zakelijkheid" stilistisch heb verplicht - slechts een rationele benadering vormt van die irrationele totaalkennis. En als ik een voortzetting van de met *Huguenau* ingeslagen weg voor me zie, en mijn hoop daarop vestig, dan ligt die in het veranderen van de optelling in een echte synthese: een eenheid te scheppen van rationele kennis, epiek, lyriek en nog vele andere expressieve elementen, een eenheid waarvan iedere zin tot op zekere hoogte bezwangerd moet zijn.'

Dat ideaal heeft hij vermoedelijk dichter benaderd in *Der Tod des Vergil*, een boek dat, met alle respect, wel de langste en diepste zucht mag heten die ooit op schrift werd geslaakt.

5

De metafoor van het slaapwandelen die de drie romans samenvat lijkt haast programmatisch: de hoofdfiguren Pasenow, Esch en Huguenau zijn geen intellectuelen, zij voeren niet de geleerde gesprekken die Broch zo verfoeide en ze doorzien absoluut niet wat hun overkomt. Stuk voor stuk slaapwandelen ze door een werkelijkheid waarvan de samenhang en de historische noodzakelijkheid hun ontgaan. De lezer daarentegen kan de lotgevallen van deze slaapwandelaars interpreteren vanuit het metafysisch standpunt dat in het essay wordt ontwikkeld.

Pasenow, Esch en Huguenau vertegenwoordigen verschillende houdingen in het proces van het waardenverval, waarvan de Eerste Wereldoorlog in Brochs optiek wel de slotfase moest inluiden. De gevoelige romanticus Pasenow probeert wanhopig vast te houden aan traditionele waarden die al geen reëel bestaan meer hebben, en heeft zijn greep op de werkelijkheid eigenlijk al in zijn jeugd verloren. Esch, de rebel die smacht naar vrijheid en gerechtigheid, raakt bij gebrek aan waarden die zijn handelen richting kunnen geven verstrikt in een chronisch en warrig conflict met de wereld, die zich maar niet wil voegen naar zijn consciëntieuze boekhoudersgeest. Maar hij bezit nog een elementair gevoel voor fatsoen, waardoor hij in het persoonlijke offer de enige waardige oplossing vermoedt. Deze intuïtie drijft hem ten slotte in de richting van het geloof - en van Pasenow.

Maar deze beide slaapwandelaars staan weerloos tegenover de jonge opportunist Huguenau. Deze wordt niet gehinderd door angst voor de chaos, zoals Pasenow, of door het verlangen naar een rechtvaardige wereld, zoals Esch. Huguenau is een realist die zich niet afvraagt wat de dingen betekenen, maar alleen hoe hij ze ten eigen bate kan benutten. Hij is een schelm, maar een van het bedenkelijkste soort: hij vertegenwoordigt het ‘eindprodukt’ waarin het proces van het waardenverval moet uitmonden: een mens zonder waarden, een mens die zijn handelen niet laat bepalen door welke overweging van bovenpersoonlijke aard ook, maar uitsluitend door de omstandigheden van het ogenblik en zijn eigenbelang. Zijn fatsoensbegrip is vervlakt tot dat van de kleinburger, de fatsoensrakker wiens enige zorg is dat de uiterlijke schijn bewaard blijft.

Maar ondanks zijn realiteitszin is ook Huguenau een slaapwandelaar - iemand die, om een term van Broch te gebruiken, volkomen beheerst wordt door de ‘onderbroekenlogica’ van zijn banale gedachtengangen en die er altijd in slaagt zijn eigen gelijk te beredeneren. Daardoor is hij blind

voor andere dimensies van het leven: een virtuoze danser op het slappe koord van het ogenblik, zonder enig idee van de afgronden waarboven hij zich beweegt. Niet alleen in staat een moord te plegen, maar ook om dit vervolgens eenvoudig te vergeten.

Broch weet dit slaapwandelen ook op een schitterende manier voelbaar te maken in de symbolen die het denken van elk van deze figuren regeren. Voor de militair Pasenow is dat het uniform - een laatste houvast, een stuk decorum dat de traditionele waarden nog tot uitdrukking brengt en vooral: een strakke huls die de duistere chaos daaronder nog in een vorm weet te dwingen. Voor Esch is het zijn boekhoudersbalans met de debet- en creditzijde, waarin goed en kwaad tegen elkaar afgewogen worden en waarin de som van de wereld op nul uit moet komen. En voor Huguenau, iets minder geprononceerd maar toch ook veelzeggend, is het de machine: de pure functionaliteit. Het wonder van de doelmatigheid waardoor ook zijn handelen wordt gekenmerkt.

Huguenau, deze absolute tegenpool van Don Quichot, maakt duidelijk waartoe die onderbroekenlogica van het ‘gezonde verstand’ kan leiden wanneer het er alleen nog maar op aankomt, een ‘welbegrepen eigenbelang’ te dienen. In zijn banale kleinburgerlijkheid en zijn boerenslimheid is Huguenau een onheilspellend portret van de ‘waardevrije’ mens. Onheilspellend, juist omdat hij zo volkomen aangepast en gewoon is: Broch schildert hem niet af als een misdadig type, in tegendeel, hij is alleen wat slimmer dan de meesten, en er zelf oprecht van overtuigd dat hij niets anders doet dan wat iedereen zou doen in zijn geval.

Brochs verteltechniek is hier bijzonder effectief doordat hij de scènische beschrijving van situaties en gebeurtenissen zeer frequent en vloeiend laat overgaan in de weergave van de gedachtengangen van zijn hoofdpersonen. Dankzij dit gebruik van de ‘erlebte Rede’ bekijkt de lezer die situaties ook door hun bril, en zo kan hij zelfs een stiekem genoegen bele-

ven aan de bluf en de oplichterspraktijken van Huguenau. Des te wranger werkt dan het slot, als duidelijk wordt waartoe deze geperverteerde Uylenspiegel in staat blijkt.

6

Op die manier is Huguenau veel verontrustender dan bijvoorbeeld een vergelijkbare figuur als Pjotr Stepanowitsj Werchowenski in Dostojewski's *Boze geesten*: ook hij is een oppervlakkig type, een intrigant die garen spint bij chaos en voor niets terugdeinst. Maar hij is een minder belangrijke figuur bij Dostojewski, en zo eenduidig slecht dat hij als 'waardevrije mens' bij lange na niet zo verontrustend werkt als Huguenau. Beiden zijn uit op macht, maar het verschil zit hem in de maar al te herkenbare, akelig-normale burgermansmentaliteit van Huguenau: Werchowenski wil revolutie, vernietiging van al het bestaande en hij heeft in die zin nog iets van een nonconformist, een rebel. Maar Huguenau profiteert alleen maar van revolutionaire situaties en verlangt feitelijk niets anders dan een gerieflijke positie binnen de gevestigde orde. (Broch zegt daarover interessante dingen in een betoog over het verschil tussen de misdadiger en de rebel).

De vergelijking van *Huguenau* met *Boze geesten* is niet willekeurig: in beide gevallen gaat het om een roman waarin het probleem van de waarden en het waardenverval centraal staat. En in grote lijnen vertonen de analyses van Broch en Dostojewski veel overeenkomst: beiden zien in religie als bindende factor de belangrijkste voorwaarde voor een stabiel waardensysteem. En eenzelfde verontrustende werking, die bij Broch uitgaat van Huguenau, gaat in Dostojewski's roman uit van Stawrogin - zij het om een heel andere reden.

Stawrogin experimenteert bewust met zichzelf, en komt tot de conclusie dat hij in het goede even ver kan gaan als in

het kwade - zonder merkbaar verschil, zonder dat hij ervan wakker ligt: ook hij is in staat zijn ergste misdaad te vergeten. Als een positivist zoekt hij naar zijn geweten, hij wil het bestaan ervan als het ware proefondervindelijk bewijzen - en vindt niets. Wat hij vindt is in feite een 'waardevrije mens', een Huguenau. Maar hij kan met dit besef niet leven en pleegt zelfmoord.

Dostojewski laat geen twijfel bestaan aan wat zijns inziens de oorzaak is van Stawrogins drama: hij kan niet geloven. Niet in een God en niet in een idee - in niets. 'Als Stawrogin gelooft,' zegt Kirilow, de nihilistische amateurtheoloog in het boek, 'dan gelooft hij niet dat hij gelooft, maar als hij niet gelooft, dan gelooft hij niet dat hij niet gelooft.' Dat is Stawrogins geradicaliseerde scepsis ten voeten uit. En daarmee ontneemt hij zichzelf iedere mogelijkheid tot ethisch handelen.

Het zou hier te ver voeren - al zou het interessant zijn - om Brochs theorie over de binding van irrationele krachten in een rationeel waardensysteem te vergelijken met Dostojewski's opvattingen over een ad absurdum gevoerd rationalisme, dat in zijn ogen tot chaos en vernietiging leidt. Ik meen dat beide auteurs hierin overeenstemmen, dat zij in de irrationele wil tot geloven de belangrijkste voorwaarde zien voor het ontstaan van waarden. Dostojewski drukte dat uit in de figuur van Sjatow, die op de vraag van Stawrogin of hij gelooft, zegt: 'Ik *zal* geloven.' Op het beslissende moment verkoopt hij zijn pistool ter bekostiging van de bevalling van zijn vrouw (die van Stawrogins kind zal bevallen). Zijn lot - hij wordt vermoord - doet sterk denken aan dat van Esch in Brochs roman: ook die komt tot de conclusie dat het offer, de zelfopoffering, de enige aanvaardbare oplossing is - en ook hij wordt vermoord.

Maar toch is de positie van Broch een andere dan die van Dostojewski: het is een geschiedfilosofische positie van waaruit de stelling die Dostojewski in 1871 betrok als verloren

wordt beschouwd. In de zestig jaar die tussen *Boze geesten* (1871) en *Huguenau* (1931) zijn verstreken, voltrokken zich de Eerste Wereldoorlog en de Russische revolutie, en een vergelijking van beide romans geeft dan ook een nogal verbijsterende verschuiving te zien.

Want wanneer ik Stawrogins zelfmoord interpreteer als zijn enige werkelijk ethische daad, omdat hij niet kan, niet *wil* leven in het besef dat het geweten geen dwingende werkelijkheid bezit, - en wanneer de conclusie juist is dat Stawrogin daarmee de 'waardevrije mens', de Huguenau in zichzelf afwijst, - dan heeft het toch iets verbijsterends om zestig jaar later deze 'waardevrije' mens (voor de radicale scepticus Stawrogin nog een onverdraaglijk idee) belichaamd te zien in een volstrekt aangepaste, welgedane koopman, die er absoluut geen probleem van maakt. Het interesseert hem eenvoudig niet. Sterker nog: als vooraanstaand burger is hij ervan overtuigd, voor allerlei 'waarden' op de bres te staan.

Huguenau is, in al zijn banaliteit, de voorafschaduwing van al die keurige huisvaders die, nauwelijks enkele jaren na het verschijnen van dit boek, allang blij waren met een vaste baan als kampbeul - en van wie we wellicht minder verschillen dan we wel zouden willen.

Die 'waardevrije mens' zoals Broch hem schildert is geen bewuste nihilist, niet een revolutionaire bommenlegger en evenmin een misdadig monster, maar gewoon iemand voor wie het eigenbelang, zijn persoonlijke rust en geluk, de hoogste 'waarde' vormen. Geen uitzondering maar eerder regel. Want hij is, in Brochs visie, het produkt van een historische ontwikkeling: een ontbindingsproces dat al eeuwen geleden is begonnen en zich heeft voortgezet tot in het individu zelf. Een proces dat het mogelijk maakt dat iemand die zojuist een moord heeft gepleegd rustig naar huis wandelt en, zoals Huguenau, een kind op de arm neemt, er een beetje mee speelt en vervolgens de moeder kapittelt dat zij beter op haar kind moet letten.

7

Dit alles kan de indruk wekken dat het in *Die Schlafwandler* niets anders dan somberheid en pessimisme is wat de klok slaat. Ten onrechte: Brochs roman getuigt weliswaar van een heel sombere visie op zijn tijd, maar hij besluit zijn cyclus nadrukkelijk met een ‘Silberstreif am Horizont’. Ondanks het cynisch realisme waarmee hij de denkwereld en de praktijken van een Esch en een Huguenau weet te schilderen, verloochent de platoonse idealist in Hermann Broch zich nooit. En het is wellicht dit idealisme dat hem ruim een halve eeuw later het meest kwetsbaar maakt voor de kritiek.

De metafoor van het slaapwandelen heeft niet alleen een negatieve betekenis: zij is, op een hoger niveau, ook een beeld voor het leven in de ‘onwerkelijke werkelijkheid’ van een overgangstijd. Want zo heeft Broch zijn tijd ervaren: een tijd tussen het ‘niet meer’ van een voorgoed verloren harmonie en het ‘nog niet’ van een nieuw te veroveren evenwicht.

Zijn waardenlogica blijft dan ook niet stilstaan bij het absolute nulpunt dat in Huguenau is bereikt, zoals blijkt uit de epiloog: in ieder einde is een nieuw begin aanwezig - en zelfs in Huguenau leeft volgens Broch een vermoeden van andere mogelijkheden.

Zo kent dit slaapwandelen ook zijn lucide momenten, de momenten van ‘een droom in de droom’ waarin iets van een nieuwe werkelijkheid wordt voorvoeld. Tegen die achtergrond moeten de merkwaardige mystieke passages in deze romancyclus begrepen worden, zoals bijvoorbeeld de droompassage in *Esch of de anarchie*, en het ‘Symposium over de verlossing’ in *Huguenau of de zakelijkheid*. Passages waarin de verhaalwerkelijkheid op een bijna surreële manier wordt doorbroken. En dat bovendien in een taal die zo haaks staat op wat we in de moderne roman gewend zijn, dat je in Broch haast een ouderwetse christelijke mysticus zou vermoeden.

Maar je kunt je makkelijk verkijken op zijn gebruik van christelijke symboliek. Broch houdt zeker geen pleidooi voor een restauratie van het christelijk geloof. Kan dat van Dostojewski nog wel beweerd worden, in het geval van Broch is de plank daarmee misgeslagen. Dat blijkt duidelijk uit het filosofisch essay: het proces van het waardenverval is onomkeerbaar en restauratieve tendenzen zijn dus vruchteloos (ook dit zou een argument kunnen zijn dat pleit voor de nuttige functie die het essay in de roman vervult). Broch maakt gebruik van de christelijke symboliek om, bijvoorbeeld, de idee van een regeneratie van waarden na het passeren van het 'absolute nulpunt' uit te drukken. In dat opzicht is de geschiedenis van de metselaar Gödicke van bijzondere betekenis voor de roman: de man die zichzelf in een bijzonder moeizaam en pijnlijk genezingsproces, 'steen voor steen' weer opbouwt. Niet als de oude, maar als een nieuwe Gödicke. Dat hij daarbij uitgroeit tot een ontroerende, tragikomische figuur bewijst dat Broch zich verre houdt van evangelische simplificaties.

Niet zonder zelfspot gebruikte Broch het verhaal van deze metselaar later, in de eerder aangehaalde brief aan Frank Thiess, als beeld voor wat hemzelf voor ogen stond bij het componeren van *Huguenau*. In verband met de contrapuntiek waarop deze roman is gebouwd, schrijft hij: 'Want daarin - en dit is het eigenlijke artistieke experiment van het boek - was het mij erom te doen, de stroom van het gebeuren voortdurend in verbinding te brengen met de rationele eilanden, en evenzo met de lyrische, om m.a.w. dat te doen wat de metselaar Gödicke met zijn ziel doet; door voortdurend te stutten (een systeem van) wederzijdse ondersteuningen van het totale bouwsel te bereiken, dat als het even kan, net als bij Gödicke, tot in de hemel moet reiken. Hij benut het overigens om ook naar beneden te kunnen spugen. En misschien is het juist deze kleine, menselijke aanmatiging die zich ten slotte wreekt.'

Of *Huguenau* als slotdeel van de *Schlafwandler*-cyclus in alle opzichten geslaagd is te noemen, en in hoeverre de opname van het essay daarin al of niet afbreuk doet aan de literaire kwaliteit van de roman - dat zijn vragen die in mijn ogen uiteindelijk van ondergeschikt belang zijn. De fascinerendste romans zijn vaak niet de meest volmaakte (op Cervantes' *Don Quichot*, en op Dostojewski's *Boze geesten*, is romantechnisch ook wel een en ander aan te merken), maar ik geef de meest volmaakte roman van een artistieke krullendraaier graag cadeau voor de onvolmaaktheid van een ambitieus avontuur.

Die Schlafwandler is meer dan de literaire illustratie van een filosofie. Het is een indrukwekkende poging om alle literaire middelen te mobiliseren in de schildering van een ‘Untergang des Abendlandes’, waarbij de verbeelding van de verteller tot instrument is gemaakt van een diepgaande reflectie. Het is duidelijk dat er op dat punt wel iets wringt, dat de theoreticus in Broch de romancier soms hinderlijk voor de voeten loopt, en dat zijn ideeën inmiddels wat gedateerd lijken. Maar desondanks heeft hij in Wilhelm Huguenau een figuur geschapen die sinds de dertiger jaren nog niets aan actualiteit heeft ingeboet, integendeel. Zelden is de banaliteit van het kwaad overtuigender verbeeld en geanalyseerd dan hier.

Zijn tuimelen boven de afgrond

De diamant is een nogal verwaarloosd boek in het oeuvre van Harry Mulisch. In tegenstelling tot vrijwel al zijn andere romans heeft het geloof ik nog nooit iemand tot studieuze ijver kunnen verleiden. Zelfs Donner niet. Noch Frans de Rover in zijn dissertatie, noch Kuipers in zijn oceanische analyse van Mulisch' vroege werk, besteedt er enige aandacht aan. Waarom niet?

Rust er soms een vloek op dit boek, zoals op de diamant waarover het gaat? Ik zou het niet weten, of het zou de veroordeling van de schrijver zelf moeten zijn, die het uitgangspunt ervan later in *Voer voor psychologen* een ‘allegorische flauwiteit’ noemde. Maar van het oordeel van een schrijver over zijn boeken hoeft de lezer zich natuurlijk niets aan te trekken.

Ik heb wel een vermoeden: het is de meeste interpreten niet *serieus* genoeg, vrees ik. Dit soort literaire *slapstick* over zo'n gevoelig thema als de geschiedenis van een heilsboodschap - nee, dat is al te flauw. Hier overspeelde de schrijver zijn hand. Bovendien gaf hij dat later zelf ook toe, dus laten we het er maar niet meer over hebben.

Overigens heeft het boek zulke geleerde aandacht nauwelijks nodig: het redt zichzelf uitstekend, gezien de regelmatige herdrukken. Wat er literair gesproken ook aan mag mankeren, allegorische flauwiteit of niet, *De diamant* blijft een aanstekelijk baldadig en barbaars boek, vol met grappen en grollen, woeste avonturen en wonderbaarlijke gebeurtenissen.

Het mag dan geschreven zijn ‘uit een behoefte aan vakantie’, zoals de auteur in *Voer voor psychologen* verklaart, dat neemt niet weg dat het ook een boek is waarin nu, met terugwerkende kracht, nog wel iets meer te ontdekken valt dan bij verschijning mogelijk was.

De diamant is nog het best te karakteriseren als een soort schelmenroman waarin de geschiedenis wordt verteld van een reusachtige diamant, in een ver verleden gevonden in Azië. Die diamant wordt het middelpunt van een religieuze cultus, wordt ontvreemd, breekt in Alexandrië in tweeën en reist dan in tweevoud door de eeuwen heen; de ene helft in het verre Oosten, de andere in het Westen. Beide helften blijven steeds het fonkelend brandpunt van tumultueuze geschiedenissen, tot er ook aan hun bestaan een einde komt. Daarbij wordt *en passant* ongeveer de hele beschavingsgeschiedenis van het mensdom doorgenomen, want in die dingen is Mulisch, zoals bekend, de beroerdste niet.

Maar bovendien is *De diamant* een boek, misschien wel het boek bij uitstek, waaraan een kenmerkende eigenaardigheid van Mulisch' vroege werk gedemonstreerd kan worden. Het is, zoals in *Voer voor psychologen* gezegd wordt, een boek vol 'overstatement'.

De jonge Mulisch drukte zich graag hyperbolisch uit. Dat is een stijlverschijnsel dat mij karakteristiek lijkt voor zijn werk, zeker tot en met *Voer voor psychologen* - en het is tevens een van de kenmerken waardoor zijn werk op veel weerstand, irritatie en onbegrip stuitte, en nog stuit, want de kunst van het overstatement is in Nederland niet erg populair.

Norm in de Nederlandse literaire wereld is eerder de kunst van het *understatement*. Nescio, Elsschot, Carmiggelt: de virtuositeit van het minimum. De kunst van het afdempen en het suggestieve verzwijgen. Geen kwaad woord daarover, trouwens. Maar die traditie is van oudsher zo dominant, dat veel Nederlandse lezers en critici maar weinig gevoel lijken te hebben voor een heel andere literaire traditie: die van het burleske, van het fantastische, van het absurde, de kunst van het *overstatement*, de kunst van de uitroep, de vergroting en de bulderende lach.

In onze literatuur lijken de polemisten het monopolie op

overdrijving te bezitten, want als het op leedvermaak aankomt zijn alle middelen geoorloofd: niets is ons te bar wanneer een ander ten aanschouwe van het publiek de grond in gestampt wordt. Vandaar de populariteit van polemisten als Komrij, Hermans en Brouwers. Maar Mulisch is geen polemist. Zijn overstatement heeft een heel andere functie.

Meteen al in de proloog van *De diamant* is het raak. Die proloog zet de toon van het boek, een toon van Bomansiaanse overdrijving. Maar wat bij Bomans onschuldige pret is, dat krijgt bij Mulisch een andere ondertoon.

In de proloog schildert de schrijver de ontberingen en de gevaren waaraan de diamantvinder is blootgesteld, en hij schetst ook de tegenstelling tussen de *diamantvinder* en de *diamantslijper*: 'Diamantvinder is een roeping, een teisterende beproeving - diamantslijper een beroep, een stijlvol ambacht...' En daarop volgt een van die typische, duistere passages, die waarschijnlijk de weerzin oproepen van allen die zweren bij het gezonde verstand en de subtiele humor van het understatement:

'Over zo'n diamant begon ik te vertellen toen ik nog jong en mooi was; en die het hoorden, zeiden: "Hij is een *geboren verteller*." Maar hij kwam niet ver, hij stokte: er gebeurde iets met hem, - voltooid heb *ik* het, geleid door zijn dode geesteshand. Want de geboren verteller raakte onverwacht - nee: onvermijdelijk verstrikt in een sombere geschiedenis, een aanklacht, een proces, dat leidde tot zijn terechtstelling. De geboren verteller! Hij is dood, God heeft zijn ziel. Aan de orde is: *de gestorven verteller*, zijn tuimelen boven de afgrond. Zijn lichtende horizon. Want huil niet, nog is alles niet verloren. Maar als weldra alles verloren zal zijn: huil evenmin. Huil nooit en wees trots, het is een zaak op lachen en dood. Want het lachen is de dood al... en meer dan dat: een overdood. Luister. In het lachen vindt de dood de dood.'

Wat mag dat betekenen? Dit is een raar, opgewonden stukje proza. Wat moet je je voorstellen bij een 'gestorven

verteller', die het verhaal van een 'geboren verteller' afmaakt? En wat bij 'zijn tuimelen boven de afgrond'? En wat is in godsnaam een 'overdood'?

Als deze proloog 'door niemand goed gelezen' is, zoals Mulisch constateert in *Voer voor psychologen*, dan mag dat geen wonder heten. Niet alleen was de Nederlandse lezer dergelijke staaltjes van overstatement en orakeltaal nauwelijks gewend, maar bovendien kon niemand toen weten wat pas in *Voer voor psychologen* min of meer werd onthuld, en wat pas in 1980 met *De compositie van de wereld* in volle omvang tevoorschijn kwam. Namelijk, dat er aan Mulisch' schrijverscarrière iets voorafgegaan was, een ontdekking, of laat ik, om een beetje in de stijl te blijven, maar zeggen: een openbaring, die zijn schaduw werpt over het hele oeuvre. Namelijk die van de paradox in de primaire harmonie van het octaaf.

In *Voer voor psychologen* beschrijft hij hoe het schrijven van *archibald strohalm* hem van de waanzin redde, want hij bleek tegen die ontdekking nog niet opgewassen, en ook vermeldt hij dat de conceptie van *De diamant* stamde uit de tijd van 'vóór *strohalm*, vóór de dijkbreuken', en dat hij dat tot uiting had laten komen in die proloog.

Dat verklaart iets van het onderscheid tussen een 'geboren' en een 'gestorven' verteller, want met het schrijven van *strohalm* was er in Mulisch' eigen ogen iets ingrijpends gebeurd. Dit was niet zomaar een verhaal, maar een daad: hij had zich bediend van een verhaal als middel om zich van iets te bevrijden. Van verteller was hij schrijver geworden - dat onderscheid is voor hem van wezenlijk belang. Hij werkt het uit in *De verteller verteld*, en het is in mijn ogen identiek aan het onderscheid dat hij hier, in de proloog van *De diamant*, maakt tussen de geboren en de gestorven verteller: een schrijver is een 'gestorven verteller'. Dat wil zeggen: een verteller die weet dat zijn verhaal geen doel in zichzelf is, maar een instrument waarmee een eigenaardig soort onderzoek verricht

kan worden. En de zinsnede over de ‘geboren verteller’ die verstrikt raakt in ‘een sombere geschiedenis, een aanklacht, een proces dat leidde tot zijn terechtstelling’ - die slaat op *archibald strohalm*. Want al begon hij aan *De diamant* voordat hij *strohalm* schreef, hij voltooide het boek pas twee jaar later.

Ik geef toe: het kan een wat vreemde indruk maken om je zo uitvoerig in te laten met wat op het eerste gezicht niet meer dan een paar melige woordspelingen lijken: geboren verteller - gestorven verteller, een zaak ‘op lachen en dood’... Het is waar, subtiele humor moet je bij de vroege Mulisch niet zoeken en het lachen waarover hij spreekt, heeft met humor dan ook niets te maken. Maar zulke woordspelletjes mogen nog zo gezocht zijn, wie het werk van Mulisch een beetje kent, ziet al gauw dat er meer achter steekt: waar hij dingen op de spits drijft, waar hij zich van de techniek van het *overstatement* bedient, daar is meestal iets interessants aan de orde. Dat zijn vaak sleutelpassages.

Wat het ook precies moge betekenen: dat *De diamant* gaat over een zaak ‘op lachen en dood’, daar valt niet aan te twijfelen. Het aantal gekloofde schedels, afgehouwen hoofden, opgespiesde lijken en andere varianten van een minder gelukkig levenseinde is minstens even groot als het aantal keren dat er in *De diamant* gelachen wordt. Ik heb niet nageteld hoe vaak er gelachen wordt, zoals Jessurun d'Oliveira dat ooit deed in *Het stenen bruidsbed*, maar het zou me niet verbazen als *De diamant* in dit opzicht *Het stenen bruidsbed* naar de kroon steekt. En dat is niet zonder betekenis.

Frans de Rover heeft in het eerste hoofdstuk van *De weg van het lachen* de context van betekenissen geschetst waarin het lachen bij Mulisch begrepen moet worden: het heeft o.a. te maken met de thema's van tijd, dood en vernietiging, maar het is vooral een reactie op ongerijmdheden en *paradoxen* en het heeft meestal met een plotseling inzicht te maken. In *De compositie van de wereld* is sprake van ‘die *lach* die bij para-

doxen steeds op de loer ligt' en in een interview met Thomas Graftdijk antwoordde Mulisch op de vraag of er komische momenten optreden in dat boek, waaraan hij toen nog werkte: 'Vast niet. Het gaat erover.' (De Revisor, 1974 nr.3)

In *De diamant* hangt het lachen vooral samen met wat de Chinese priester Huang-go in het boek 'het einde van de waarheid' noemt. En in zijn extatische betoog over het leven en sterven van waarheden formuleert hij ook een soort paradox, die voor het verhaal als geheel van betekenis zal blijken:

'Zij (de waarheid, P.M.) kent geboorte en dood,' zegt hij, 'terwijl zij toch volstrekt waar is zolang zij leeft. Want haar dood in de verleugening is niet een teken dat zij nooit waar geweest zou zijn, maar juist het bewijs dat zij wèl waarheid is geweest, - evenals de pas ingetreden dood bevestigt dat er geleefd is. Wie onsterfelijk is, heeft nooit geleefd! Wat nooit een leugen is geworden, is nooit waarheid geweest! Leven en waarheid blijken pas wanneer zij zijn voorbijgegaan.'

Pas op het moment dat een waarheid definitief gestorven is en tot leugen geworden, vindt zij massaal gehoor. Dan pas omhelzen de mensen haar, aldus Huang-go, die ten slotte de komst voorspelt van de 'lachende Boeddha': Milo-f'o, of de Maitreya, zoals de Indiërs hem noemen. '...dan zal hij overal de tempels en kerken betreden, en lachen!, lachen!, het mensdom reinlachen, hij zal de tegenspraken aaneen lachen, de gebroken harten te zamen lachen, hij zal zich op de knieën slaan, zijn handen op zijn dikke buik leggen en bulderen van het lachen, schateren, gieren...' (*De tegenspraken aaneenlachen*: het is duidelijk dat het lachen ook hier rechtstreeks verband houdt met Mulisch' filosofische preoccupaties.)

En vervolgens overkomt het Huang-go zelf: hij schiet in de lach, begint dusdanig te lachen dat Mulisch haast woorden tekort komt: dat is het schaterlachen, het verwoestende, extatische lachen dat zo typerend is voor *De diamant*.

Hier wordt, om het ook maar eens apocalyptisch te zeggen, gelachen 'voorbij het einde van de waarheid'. Is het la-

chen om de waarheid zèlf misschien zoiets als een allerlaatste waarheid? Dat begint wel erg Nietzscheaans te klinken, en wie weet had Cornets de Groot gelijk toen hij veronderstelde dat Mulisch al in '51 ‘ofwel *Also sprach Zarathustra* ofwel *Ecce Homo*, ofwel beide’ gelezen moest hebben.

Hoe dan ook: de diamant waarover het boek gaat, is het beeld van ‘de grote gedachte’, de waarheid om het bezit waarvan mensen elkaar door alle eeuwen heen de kop afhakken. Daarom vloeit er zo veel bloed in dit boek.

En die diamant was voor Mulisch daarom zo geschikt als symbool van de waarheid, omdat zij precies dezelfde paradox vertegenwoordigt als die waarheid van Huang-go, die pas waar blijkt te zijn geweest als zij onwaar is geworden. Dat komt in het laatste deel van het boek aan het licht, waar melding wordt gemaakt van de ontdekking van Lavoisier dat een diamant uit koolstof bestaat, en in vuur verbrandt. Daarom is hèt bewijs voor de echtheid van een diamant alleen te leveren door haar te vernietigen, d.w.z. te verbranden in het vuur, waardoor zij weer gewoon waardeloze koolstof wordt. Pas op het moment dat de waarheid (de diamant) onwaar wordt, blijkt zij waar te zijn geweest. Maar dan is het onherstelbare gebeurd. Dat wil zeggen: op het moment dat de waarheid *zich bewijst*, sterft zij, en wordt ze dus onwaar.

‘Alleen in het punt en in het ogenblik leeft eenzaam de waarheid,’ oreert Huang-go in zijn afgrondelijke wijsheid. Dat is het ogenblik van het grote inzicht, en vertaald in de ontdekking van Lavoisier betekent dat, dat het moment van de waarheid het moment van haar vernietiging is. In de verkoling van de diamant ligt dus een fantastische paradox opgesloten: één ondeelbaar ogenblik lang vallen waarheid en onwaarheid samen...

Daarom moest *De diamant* onvermijdelijk eindigen met deze proef op de som. De diamant die Krijn, een boerenknecht, tussen de schillen op zijn kar vindt, blijkt echt te zijn geweest wanneer hij hem in de kachel prijsgeeft aan het vuur:

‘sekondenlang hing de orgiastische weerschijn van zijn brandende sterven als een zonsondergang tegen Krijns verbijsterde gezicht, in zijn ogen, die steeds meer verblindden.’

Achteraf is het niet moeilijk, nee: onvermijdelijk, om in deze ‘voorbeeldige geschiedenis’, zoals de ondertitel luidt, de echo's op te vangen van Mulisch' biografie, voor zover die te maken heeft met zijn ontdekking van 1949. Want de diamant is natuurlijk tot op zekere hoogte ook het symbool van die ontdekking van de paradox van de harmonie. En de wetenschap dat die diamant - het meest waardevolle, de fonkelendste en hardste materie ter wereld - bestaat uit niets anders dan waardeloze, zwarte koolstof, vindt haar parallel in het feit dat de ultieme paradox van het ‘oerfenomeen’ zich in '49 openbaarde in zoiets vergankelijks en ijls als geluidstrillingen.

Het beeld van de diamant die uit koolstof bestaat heeft trouwens een traditie in de literatuur. Zelf vond ik het bij toeval terug op twee verschillende plaatsen: bij Nietzsche, in een tekstje, getiteld: ‘Der Hammer redet’ uit *Also sprach Zarathustra*, waarin een diamant zijn broeders, ordinaire kolen, toespreekt en opwekt om hard te worden als hij. Wie scheppend wil zijn, moet hard zijn, is de strekking. En ook Novalis, mijnbouwingenieur, gebruikte het beeld ergens in een notitie: ‘Houtskool en diamant zijn een en dezelfde stof - en hoe verschillend niettemin - Zou het met man en vrouw niet precies zo zijn.’ Hij verbindt dan het vrouwelijke met het harde, en het manlijke met het zachte. (Gezien de theorie over de relatie tussen vrouwen en de waarheid die in *De diamant* voorkomt, vrees ik dat die vergelijking bij Mulisch eerder omgekeerd zou uitvallen.)

Maar niet alleen de wetenschap dat de diamant uit koolstof bestaat, maakt deze steen interessant als beeld, het is vooral het moment waarop dat *blijkt*: het moment van de waarheid, dat is de *tot koolstof verbrandende diamant*: een

‘waarheid’ die zich pas onthult op het moment dat ze onwaar wordt. De paradox van het ogenblik, waarin de tijd opgeheven lijkt.

En nu kom ik terug op de stilistische techniek van het *overstatement*, want die hangt hier naar mijn idee direct mee samen: zijn overdrijvingen en verhevigingen zijn uit op de formulering van het wonderbaarlijke, het absurde, het paradoxale. Mulisch probeert dit onmogelijke, deze paradox, vast te leggen in *beelden*. En naarmate hij daar beter in slaagt ontwikkelt hij zich van ‘diamantvinder’ tot ‘diamantslijper’. Ofwel: van iemand die een verbijsterende ontdekking doet tot iemand, die er ook iets mee aan weet te vangen.

Dat onderscheid tussen diamantvinder en diamantslijper uit de proloog wordt als het ware nog eens ironisch gevarieerd aan het slot van deze schelmenroman, maar nu, veelbetekenend, in een en dezelfde persoon: Krijn.

We herinneren ons van het begin van het verhaal dat het slecht afliep met de diamantvinder: hij had zich er zo veel van voorgesteld - rijkdom, roem, een mooi huis en een eigen vrouw - maar hij wordt meteen een kopje kleiner gemaakt. Dat blijkt de makkelijkste manier om zich de diamant toe te eigenen. Ook Krijn, de boerenknecht aan het slot van het verhaal, is een diamantvinder. Hij hoeft er zelfs geen enkele moeite voor te doen. Maar Krijn heeft andere ambities: hij droomt ervan een gevierd operazanger te worden. Een kunstenaar dus. Het verschil tussen een schillenboer en een operazanger heeft hier ongeveer dezelfde waarde als dat tussen de diamantvinder en de diamantslijper. Het is een leven van primitieve ontberingen tegenover een leven van stijlvol, artistiek vakmanschap. Krijn is op zijn manier een diamantvinder die ervan droomt een soort diamantslijper te worden. Dat is al een hele ontwikkeling, vergeleken met de eerste diamantvinder, die alleen maar rijk wilde worden.

Maar helaas: ook met Krijn loopt het nog slecht af. Hij twijfelt nog. Hij wil weten of het een èchte diamant is. En als

dan blijkt dat het er een *was* - ja, dan maakt Krijn zichzelf maar een kopje kleiner. Twijfel blijkt hier een onvergeeflijke stommiteit...

Mulisch, begonnen als diamantvinder, bleek evenmin tegen zijn vondst opgewassen. Maar hij gaf de twijfel weinig kans. Hij vond een manier om zich van diamantvinder tot diamantslijper te ontwikkelen. Hij werd schrijver. En hoe hij schrijver werd, geeft hij aan in de proloog, wanneer hij spreekt over de 'geboren verteller' en de 'gestorven verteller'.

Brengen we nu Huang-go's theorie over het leven en sterven van waarheden in verband met die twee vertellers, dan moet de conclusie zijn dat die 'gestorven verteller' het zegel der waarheid bezit: hij heeft weet van de paradox, dat de waarheid pas geboren wordt in het moment van haar vernietiging. Dat is 'zijn tuimelen boven de afgrond'. En de schrijver beseft dat er voorlopig maar één uitweg is: de weg van het lachen - de heilzame explosie van het absurde...

(Geen wonder dat Mulisch veel meer opheeft met de verwoestende schaterlach die Laurel en Hardy ontketenen dan met de al te menselijke humor van Chaplin. Tussen het komische en het kosmische bestaat voor hem nauwelijks verschil, zoals blijkt uit het essay dat hij over die filmhelden schreef. Die ene s, dat moet dus wel de s van schateren zijn.)

Wanneer het dus in de proloog heet: '... want het lachen is de dood al, en meer dan dat: een overdood. Luister, in het lachen vindt de dood de dood', dan mogen we nu wel aannemen dat die 'overdood' die het lachen is, duidt op het inzicht dat de waarheid zich niet anders kan openbaren dan in haar vernietiging - dat wil zeggen, als paradox.

De diamant wordt in alle toonaarden bezongen als een steen die schittert, fonkelt, glanst en straalt in alle kleuren van de regenboog. Een steen die dus in zekere zin zelf ook *licht* uitstraalt; hij wordt dan ook door een Mongoolse herder die hem vindt aangezien voor een ster die van de hemel is geval-

len. En het sterkst straalt zijn licht natuurlijk op het moment waarop hij in de kachel van Krijn verkoolt en diens ogen verblindt. (In het voorbijgaan merk ik op dat de verbinding van de motieven *steen* en *licht* in het oeuvre van Mulisch vaker optreedt - en dat de associatie met ‘de steen der wijzen’ hier natuurlijk weer voor de hand ligt.) Het gaat hier dus om een ‘lichtgevende’ steen.

Nu is het *licht* van oudsher steeds het symbool geweest van de waarheid en nog steeds kennen we de term ‘verlichting’, die staat voor het (plotselinge) inzicht in de waarheid. (Niet te verwarren met de cultuurhistorische Verlichting, die heel wat moeizamer verliep en die dan ook voornamelijk elektrisch licht en scepsis heeft opgeleverd). Het gaat hier vooral om het momentane karakter van die ‘verlichting’: het is de ervaring van een moment. Dat wordt in *De diamant* sterk benadrukt. Zo sterk - daar hebben we het *overstatement* weer - dat iedereen die in dit boek dank zij de diamant de verlichting deelachtig wordt, zingend of uitzinnig lachend ten onder gaat - in elk geval in een toestand van extase.

Zo is het motief van het licht en de verlichting ook gekoppeld aan het thema van de ondergang, de vernietiging. En diezelfde samenhang tussen licht en vernietiging treedt ook op in Mulisch' fascinatie voor het spookbeeld van de nucleaire vernietiging, die immers in een verblindende lichtflits plaatsvindt. (Zie o.a. het toneelstuk ‘De knop’, het pamflet ‘Wenken voor de Jongste Dag’ en het essay ‘Het kruis en de bloem’ - alle drie in de bundel *Wenken voor de Jongste Dag*, 1967.)

Ook in *De diamant* wordt onze minerale hoofdpersoon trouwens al in verband gebracht met de nucleaire vernietiging: de Amerikaanse kolonel Webster die de steen na de Tweede Wereldoorlog in handen krijgt, kondigt aan dat hij gebruikt zal worden in gerichte atomische wapens, waarvoor diamanten een onontbeerlijk bestanddeel vormen. Zo is de diamant, beeld van de waarheid en aanleiding tot verlich-

ting, dus ook verbonden met de verblindende lichtflits van de vernietiging.

En anderzijds speelt de *verblinding* door de waarheid weer een belangrijke rol in de bijzondere interpretatie die Mulisch geeft van de Teiresias-figuur in de Oedipusmythe (In *Voer voor psychologen* en in *Oidipous Oidipous*). Teiresias is voor hem identiek met Oedipus, maar dan de Oedipus die getroffen is door de verblindende lichtflits van de waarheid (omtrent zijn eigen leven). Dit inzicht verblindt hem: Oedipus laat, in Mulisch' versie van het verhaal, de zon zijn ogen verbranden. Maar vervolgens keert hij terug in de tijd als Teiresias, de blinde ziener die alles weet. Hij is immers juist blind omdat hij alles eens en voorgoed *gezien* heeft. (Een heel vermakelijke parallel is ook nog te vinden in de parodistische variant op het motief van de 'blinde ziener' in 'De knop').

Het is trouwens opvallend dat Mulisch, zowel in het beeld van de verkolende diamant als in zijn interpretatie van Oedipus/Teiresias een poging doet, dezelfde paradox te formuleren in termen van *tijd*, maar het zou te ver voeren daar nu op in te gaan.

Op het moment waarop de diamant 'sterft', dat wil zeggen door verbranding terugkeert tot de oerstof waaruit hij bestaat, namelijk waardeloze koolstof, op dat moment licht hij nog eenmaal op in al zijn luister, althans: zo wordt het door Mulisch voorgesteld. En dat beeld van de 'stervende diamant', dat paradoxale moment waarin waarheid en onwaarheid, zijn en niet-zijn, samenvallen, dat heeft hij veel later, namelijk in 1977, ter gelegenheid van zijn vijftigste verjaardag, nog eens gebruikt in het verhaaltje 'Mijn lifter' (Bzzletin nr 48, sept. 1977).

Daarin neemt de ik-figuur een sjofele lifter mee, met een versleten koffertje, die aan de grens een diamantsmokkelaar blijkt te zijn. Maar op het moment dat dat duidelijk wordt - een moment van verlichting, dat opnieuw in extati-

sche bewoordingen met veel ‘lichtbeelden’ beschreven wordt - op datzelfde moment blijken de diamanten en edelstenen in het koffertje verkoold te zijn en is ook de lifter ontsnapt: hij verandert in een soort vogelmens, een Icaros, die in de verte over de heuvels - en over de grens - verdwijnt. Dat bewijst dat het beeld toen, in 1977, nog steeds geldigheid voor hem bezat. (En met het feit dat in het satirisch verhaal ‘De Grens’, uit hetzelfde jaar, de hoofdpersoon Lichtbeelt heet, mag de doe-het-zelver aan de slag.)

Zo zijn er meer verbanden met ander werk (denk alleen maar aan titels als *Het zwarte licht, Tegenlicht* of de voordracht *Het licht*) waarin het licht, al of niet in samenhang met verlichting, verblinding of verbranding, een interessante rol speelt. Een recent voorbeeld is te vinden in het slothoofdstuk van *De elementen*, getiteld ‘Quintessens’: een fraaie onderstreping van de symboliek van het licht in Mulisch' oeuvre. Dat daarbij opnieuw boven een afgrond getuimeld werd - zij het nu niet door de gestorven verteller, maar door zijn personage - dat beschouw ik voor deze gelegenheid maar als een aardige toegift.

Maar genoeg! Hoogste tijd om een zonnebril op te zetten, want te veel licht doet pijn aan de ogen, en wie de verlichting deelachtig wil worden weet nu waarachtig wel waar hij zoeken moet, zou ik denken.

Ik keer terug naar de gemeenschappelijke noemer waarop al deze beelden, motieven en thema's - de diamant, de verlichting, verblinding, vernietiging, het lachen - zijn terug te voeren, en dat is: de paradox die Mulisch in 1949 meende te ontdekken in de primaire harmonie van het octaaf. De onmogelijke, onverklaarbare eenheid der tegendelen, waarmee alles verklaard kon worden.

Ja, alles! Voor minder wilde Mulisch het kennelijk niet doen. Kom daar nog eens om, tegenwoordig. Ik moet bekennen dat ik een zwak heb voor een dergelijk intellectueel extre-

misme, dat tegen alle scepsis, en desnoods tegen alle waarschijnlijkheid in, trouw blijft aan de eigen ervaring. Zeker wanneer het zo vruchtbaar en vindingrijk blijkt als het zijne. Wie geen gevoel heeft voor dit 'kosmi-komische' aspect in zijn werk kan zich daar natuurlijk alleen maar aan ergeren, maar ik zie in die ergernis minder boeiends dan in de keuze om liever voor gek te worden versleten dan zichzelf te verloochenen. Als Mulisch wat dat betreft iets van Don Quichot heeft, dan strekt hem dat tot eer, zou ik zeggen. En zelfs wanneer hij, in navolging van de geestrijke ridder, op zijn sterfbed tot inkeer zou komen en alles zou herroepen, dan zou dat weinig afbreuk meer doen aan het fantastisch avontuur dat zijn oeuvre heeft opgeleverd.

Maar in 1949 ging Mulisch aan die mateloze ambitie bijna te gronde. Hij zou er, weten we nu, dertig jaar voor nodig hebben om zijn paradoxale inzicht de baas te worden. En die filosofische worsteling met de paradox, die uitmondde in *De compositie van de wereld*, liet zijn sporen na in zijn literaire werk. Zelfs in het vakantie-avontuur van *De diamant*. Want waar hij voorlopig niet in staat was zijn paradoxale waarheid theoretisch onder de knie te krijgen, daar slaagde hij er wel in haar in beelden uit te drukken. Een van die beelden was dat van de verkolende diamant. En het *overstatement*, de heftigheid, de gewelddadigheid, het komische en het extatische in de stijl van zijn vroege werk - dat alles is te verklaren uit die paradox die hem aan de piano overviel.

Ik ben niet zo geïnteresseerd in pogingen het werk van een schrijver te verklaren uit biografische bijzonderheden. De reductie van een kunstwerk tot het leven van de maker is alleen voer voor psychologen en voegt niets toe aan het begrip van het werk. Maar in dit geval komt die biografische bijzonderheid (die de auteur pas prijsgaf in *De compositie van de wereld*) als de bevestiging van een feit dat meer met filosofie dan met psychologie te maken heeft: het feit dat het hele oeuvre van Mulisch in het teken staat van de paradox. Niet de para-

dox als een literair stijlmiddel, maar als de structuur van een onontkoombare ervaring. En wat dat betreft hoort *De diamant* er volledig bij.

Wat een 'gestorven verteller' ook kan overkomen, een doodsmak kan hij in elk geval niet meer maken. Zijn tuimelen boven de afgrond is hem dan ook niet fataal geworden. In tegendeel: hij heeft als schrijver kennelijk lering getrokken uit de stommiteit van Krijn. Hij heeft zijn diamant niet in de kachel gegooid en is op zijn manier ook nog operazanger geworden. Want, zoals hij het aan het slot van *Hoogste tijd*, met een knipoog naar een andere filosoof, zegt:

Ja, dat zijn zo van die dingen: waarover men niet spreken kan, moet men zingen.

De vertelling der dingen

De ziekte van de aanblik

Gelukkig ontbreekt het in de Nederlandse poëzie niet aan stemmen van dichters die zich weinig gelegen laten liggen aan wat in die poëzie als *bon ton* geldt. Een van de meest opvallende buitenstaanders is Kees Ouwens: hij schrikt niet terug voor een sterk pathos en waagt zich ook in andere opzichten aan extremen en buitenissigheden. Zijn poëzie ontwikkelde zich door de jaren heen tot een ‘eenzang’ - om een van zijn eigen neologismen te gebruiken - die steeds sterker de aandacht trok. Met een bijna monomane bezetenheid heeft hij een eigen poëtisch universum ontwikkeld, waarin voortdurend op het scherp van de snede gebalanceerd wordt tussen zin en onzin, diepzinnigheid en absurditeit.

Sinds 1968 zijn tot dusver vijf bundels van Kees Ouwens verschenen en het is opmerkelijk hoe sterk iedere nieuwe bundel steeds verschilt van de vorige zonder dat zijn thematiek wezenlijk veranderd is, en zonder dat zijn karakteristieke stem aan kracht heeft ingeboet. Het lijkt of Ouwens voor iedere nieuwe bundel andere taalregisters opentrekt en een nieuwe toonsoort uitkiest. Van bundel tot bundel heeft zijn taalgebruik markante veranderingen ondergaan, en met zijn vijfde bundel, *Droom* (1988), is hij aangeland op een punt dat een terugblik rechtvaardigt, temeer omdat deze bundel zelf het karakter van een terugblik en een samenvatting heeft.

Zijn poëzie heeft een ontwikkeling doorgemaakt die mij intrigeert, omdat ik de indruk heb dat aan de veranderingen die ze heeft ondergaan een interessante thematische ontwikkeling valt af te lezen.

Zijn debuutbundel *Arcadia* (1968) bestaat uit gedichten die

geschreven zijn in een bedrieglijk heldere, eenvoudige taal. Ze hebben vaak iets anekdotisch en verraden de invloed van Reves gedichten uit *Nader tot U*: dezelfde mengeling van enigszins plechtige, archaïserende zinswendingen, romantisch pathos en onverwacht nuchtere, alledaagse constateringen. Een poëzie waarin absurdistische humor en ironie het noodzakelijk tegengif vormen voor een loodzware melancholie. Alle gedichten zijn doortrokken van een 'verlangen naar iets, dat niet bestaat', zoals het heet in 'De wellust'. En de spanning tussen dit verlangen en de bestaande, waargenomen wereld zal ook zijn latere poëzie beheersen.

In *Intieme handelingen* (1973) is de toon veranderd. Wat gedragener en tegelijk ook bezwerender geworden. Alle gedichten doen zich nu voor als verhaaltjes, en al die 'verhaaltjes' zijn varianten op hetzelfde gegeven: iemand begeeft zich op weg, met onbekende bestemming, op zoek naar iets ondefinieerbaars, dat niet gevonden wordt. Ook de sfeer van de beelden die opgeroepen worden is geladener, romantischer dan in *Arcadia*: duisternis, nacht en maanlicht zijn in ruime mate voorhanden. De zinnen worden langer, net als de regels, die steeds vaker de hele breedte van de pagina beslaan. Maar de syntaxis is nog steeds helder en conventioneel.

Dat verandert sterk in *Als een beek* (1975), waarin de romantische beelden naar de achtergrond zijn verdwenen en de formuleringen plotseling veel cryptischer worden. De anekdotische schijn die de gedichten van de eerste twee bundels nog kenmerkte is hier vrijwel uitgebannen. De syntaxis is vaak raadselachtig. Wat opvalt is een toegenomen voorkeur voor abstracties, een abstraherende beeldspraak, die regels oplevert als: 'ook het huis beleed de zichtbaarheid met een tekort aan echt geloof./ Er spande een hemel boven die strak stond door de onwrikbaarheid van de zegswijze.' (uit: 'Het huis')

Deze ontwikkeling zet nog sterker door in de bundel *Klem* (1984). Was in de gedichten uit *Als een beek* meestal nog wel

een concrete situatie, een landschap, een gebeurtenis te herkennen die als uitgangspunt van het gedicht diende, in *Klem* is dat, afgezien van de eerste gedichten, die nog aan lijken te sluiten bij de poëzie van de vorige bundel, nauwelijks meer het geval. De zinsbouw is weer wat strakker en helderder, maar de tendens tot abstrahering wordt hier, in een hoogst zonderlinge reeks ik-gedichten, op de spits gedreven. Dat resulteert in soort poëzie zonder precendenten, beheerst door beelden van het type: 'Ik was de negentiende eeuw van het ik// en de prostituant van mijn lichaam'.

In de bundel *Droom* valt een zekere ontspanning te constateren: het vaak hypertrofisch aandoende taalgebruik van *Klem*, met de eindeloze, obsessieve herhaling van de formule: 'ik was de ... van de (of: mijn) ...', is verdwenen. De toon is rustiger. De gedichten hebben meestal het karakter van nabeschouwingen, en soms keert er iets vertellends in terug. Maar van het anekdotische uit de eerste bundels is geen spoor meer te vinden: alles speelt zich af op een abstract, of zo men wil, filosofisch niveau.

Het heeft er alle schijn van dat de voltooiing van *Klem* een keerpunt in de ontwikkeling van Ouwens dichterschap heeft betekend, en ik heb de indruk dat dat samenhangt met de consequente exploratie van een thematiek die in *Klem* tot op de bodem is uitgeput.

Isolement, vervreemding, wanhoop - dat zouden de trefwoorden kunnen zijn waarmee het centrale thema van Ouwens' poëzie is aan te duiden. Maar zulke algemeenheden zeggen weinig. Liever ga ik uit van een aantal woorden die voor de dichter zelf blijkbaar de functie van sleutelwoorden bezitten, want dan is er een goede kans, de specifieke invalshoek van waaruit hij zijn thema behandelt op het spoor te komen.

Wat mij bij herlezing van de verschillende bundels steeds sterker begon op te vallen was een toenemende preoccupatie

met *zien* en *zichtbaarheid*. Zien en gezien worden, zien en zijn, het zintuiglijke en het onzintuiglijke - dat zijn zaken die vooral in *Als een beek* en in *Klem* een belangrijke rol spelen. Woorden als *oog, blik, aanblik, zicht, blindheid, verblinding* komen met een opvallende regelmaat voor. En dit motievencomplex hangt samen, zoals ik zal laten zien, met een ander, uitgedrukt in woorden als *zeggen, zegbaarheid, stem, zang, spraak* en dergelijke.

Aan de hand van deze twee reeksen trefwoorden, die respectievelijk betrekking hebben op zien/zichtbaarheid en op zeggen/zegbaarheid, kan een thematische ontwikkeling geschetst worden die de vijf tot dusver verschenen bundels met elkaar verbindt.

Er is in de poëzie van Ouwens sprake van een permanent conflict tussen de wereld van het zichtbare, en iets onzichtbaars, iets ongrijpbaars dat object van het verlangen is, en in dit conflict spelen taal en dichterschap een sleutelrol.

Deze spanning tussen de zichtbare werkelijkheid en een onzichtbare was al van het begin af aan in zijn poëzie aanwezig. In *Arcadia* komt ze bijvoorbeeld tot uiting in het gedicht ‘Tegen het raam’:

Het was een grijze dag, de regen viel.
Achter een ruit was mijn verhit gezicht te zien.
Mijn hand wees dreigend naar de lucht, mijn ogen
gluurden door de straat.

Daar zag ik, wat ik had verwacht.
Aan de overkant stond een man met de rug
naar zijn vrouw, die thee inschonk in
wit en kostbaar porselein.
Onder het licht van een schemerlamp speelde
hun kind.

Ik zag het geslacht van dat kind door
twee volwassen handen gehanteerd
worden.

In feite zag ik niets.
De regen kletterde tegen het raam.

De ikfiguur beschrijft zich hier als ‘ziende het onzienlijke’, en die situatie is in zekere zin karakteristiek voor veel van de latere gedichten. Bovendien is er sprake van een tweevoudig zien, een soort verdubbeld of gespleten perspectief: hij ziet zichzelf (in de tweede regel) als het ware van buitenaf, en tegelijkertijd ziet hij ook wat hij in gedachten ziet: ‘Daar zag ik, wat ik had verwacht.’ Maar wat hij ziet moet een projectie van zijn eigen fantasieën zijn, want: ‘In feite zag ik niets.’

Dat zelfde gespleten perspectief blijkt uit een zinnetje als ‘Mijn hoofd maakt een starende indruk’ (uit: ‘Als glas’). Het suggereert een waarneming vanuit een ander gezichtspunt dan de ikvorm impliceert en heeft daardoor een vervreemdend effect.

Ook het gedicht ‘Een werkdag’ uit *Arcadia* besluit met een passage die in het licht van deze thematiek opmerkelijk is:

Ik begon te staren.
Wat ik zag, vervaagde, tot ik niets meer zag.
Wel kwam mij een gezicht voor de geest.
Een gezicht als een blinde vlek.
Nu hunkerde ik daarnaar.

Een gezicht als een blinde vlek? Die formulering verraadt opnieuw een vreemde dubbelzinnigheid: waar een blinde vlek is, zie je immers per definitie niets. En dat is ook de betekenis van het woord ‘staren’: kijken zonder iets waar te nemen. Hij ziet dus iets onzichtbaars. Je kunt de blinde vlek ook zó interpreteren dat het onzichtbare gezicht dat hem voor de geest

komt, hem het zicht op de waarneembare wereld ontneemt. En zijn hunkering naar dit gezicht is identiek met ‘het/ verlangen naar iets, dat niet bestaat’.

Ook zijn tweede bundel, *Intieme handelingen*, is vervuld van dat verlangen, maar het zwaartepunt lijkt nu verschoven van de buitenwereld naar de binnenwereld, zoals ook de titel suggereert.

In het eerste gedicht, ‘Vele vogels’, staat de ik al meteen op gespannen voet met de werkelijkheid: ‘...en alles is/ chaos al staat alles op zijn plaats.’ Het is een gedicht vol tegenstrijdigheden en het imaginaire karakter van alle beschreven handelingen wordt nog eens benadrukt in de slotregels:

> *...vele vogels ruisten in mijn*
> *hoofd, het is slechts beeldspraak en al wat*
> *gezegd is, het moet zo zijn*.

‘Al wat gezegd is, het moet zo zijn.’ Dat klinkt berustend. Maar er klinkt toch ook de gedachte in door dat alleen de taal in staat is, de chaos te bezweren. Alle handelingen die in deze gedichten beschreven worden zijn dan ook in de eerste plaats taalhandelingen: het is ‘slechts beeldspraak’, maar dit spreken in beelden is er, als intieme handeling, niet minder dwingend en niet minder werkelijk om. ‘Het moet zo zijn’ kan ook betekenen: ik wil dat het zo is.

In deze bundel keren hier en daar ook de formuleringen terug die het gespleten perspectief (zien en gezien worden) vertonen. ‘Mijn decente verschijning glipte langs gevels’, ‘in mijn ogen lag een turbulent verlangen’: observaties van een waarnemer die naar zichzelf kijkt als naar een vreemde.

Maar net als in *Arcadia* neemt de spanning tussen het zichtbare en het onzichtbare hier nog voornamelijk een anekdotische vorm aan. Alleen in wat terloopse details valt iets te bespeuren van een preoccupatie met de thematiek van ‘zien en gezien worden’:

...En ik wilde daar
niet zijn, maar evenmin elders zag ik me waarneembaar.

heet het in ‘Een wandeling’. En verschillende malen duikt een oog op dat de ik (soms ‘wij’) bekijkt. In ‘Kleiige oevers’ bijvoorbeeld:

...O, popelende
herten waren wij, zo rein en zonder gedachten, met ogen als
het
licht zelf. Als licht, zo waren wij, en wij voelden het, de
wereld
als oog, koud en onaangedaan op ons gericht en alom om
ons heen.
Duistere nachten ontwaakten in ons, daarom daarom!

In dit fragment vindt een merkwaardige omslag plaats: het paradijselijk ‘wij’ heeft ‘ogen als het licht zelf’, totdat het tegenover een ander oog komt te staan: ‘de wereld als oog’. Dan ontwaken duistere nachten ‘in ons’. Het licht wordt duisternis. In die laatste regel ligt mogelijk een verklaring voor het feit dat nacht en duisternis zo'n grote rol spelen in *Intieme handelingen*: ‘daarom daarom!’ Als reactie op het onaangename gevoel waargenomen te worden, roept de dichter nacht en duisternis op. (Het doet denken aan ‘L'azur’ van Mallarmé, waarin de dichter zich ook aangekeken voelt door de azuren hemel als een meedogenloos oog, en het verlangen uitspreekt, dit licht te verduisteren. Maar wat bij Mallarmé een symbool van het absolute was, is hier de wereld zelf.)

Ook in ‘Vruchteloos gaan’ voelt ‘wij’ zich bekeken door een rijzende maan, en door ‘vochtige ogen van wild’. En in ‘De vlakte’ is het opnieuw de wereld met ‘haar vochtige oog,/ dat mij helder voor de geest stond en dat maakte, dat ik van binnen verpletterd/ werd, en wegstierf.’

Maar nacht en duisternis bieden nauwelijks afdoende bescherming. Dat blijkt in het slotgedicht (‘Een oog’):

... Een oog doorboorde plotseling de nacht,
en zag mij, zonder dat ik mij verbergen kon. Nu ging ik
razendsnel naar
buiten, door het pand heen, de nacht in, waar het zwart was.
Red mij,
Heer, want niemand redt mij.

Hier culmineert het herhaaldelijk beschreven, onbehaaglijke gevoel waargenomen te worden in onverhulde angst. Was het eerst nog de wereld, of de maan, nu is het een niet nader geïdentificeerd oog, zoiets als een Alziend Oog - en daardoor des te angstaanjagender.

In *Als een beek* is de spanning tussen het zichtbare en het onzichtbare, tussen de innerlijke en de uiterlijke werkelijkheid, blijkbaar zo groot geworden, dat de anekdotische vorm - die nooit meer dan uiterlijke schijn was, want echt anekdotisch is de poëzie van Ouwens nooit geweest - niet meer voldoet.

Het verschil met de poëzie van *Intieme handelingen* is frappant: niet langer staan de handelingen van een ik centraal, maar geobserveerde situaties, interieurs, landschappen. En ook de wijze van beschrijving is ingrijpend veranderd: de beelden die van de visuele wereld worden opgeroepen zijn voortdurend ingesponnen in een glinsterend taalweb, dat voornamelijk uit omtrekkende bewegingen lijkt te bestaan. Er wordt nu een zware wissel op de taal getrokken en in deze bundel vallen voor het eerst de genoemde reeksen sleutelwoorden op. Het lijkt of Ouwens het zichtbare tegen het zegbare uitspeelt.

Hoe belangrijk de thematiek van zien en zichtbaarheid nu geworden is, blijkt ook uit het feit dat het titelloze gedichtje waarmee de bundel bij wijze van motto opent, handelt over

het zien van iets onzichtbaars, en daardoor in een direct verband staat met het laatste gedicht van de bundel, ‘Besluit’, dat expliciet over de relatie zichtbaarheid/zeggen gaat. Zo is de poëzie van *Als een beek* gevat in het kader van de spanning tussen het zichtbare en het onzichtbare:

> *Wie langs de landerijen gaat op een dag na zijn arbeid*
> *en met zijn scherpste blik - zo scherp dat licht splijt*
> *oprecht verblind vasthoudend naar de hemel kijkt*
> *die ziet geboren worden wat niet was, zijn oog*
> *doet ze herrijzen: gewaande paradijzen.*

Dit is het openingsgedichtje. Het zien dat hier aan de orde is wordt geboren uit een blik die het licht ‘splijt’, een oog dat ‘oprecht verblind’ is. Het is duidelijk dat die gewaande paradijzen op gespannen voet staan met de wereld van het zichtbare. Dat blijkt ook uit de tegenstrijdigheden in de laatste regels: daar wordt geboren ‘wat *niet was*’, maar het oog doet het *her*rijzen; het was er op de een of andere manier dus tóch. (Mogelijk als een in de herinnering geïdealiseerd verleden.)

Die spanning en die tegenstrijdigheden zijn kenmerkend voor de taal waarin deze poëzie is geschreven. De versregels zijn veelal tot extreme lengte uitgedijd en soms lijken de zinnen waaruit een gedicht bestaat opgebouwd uit flarden van zinnen die op een ondoorzichtige manier aaneen zijn geregen. Maar ook wanneer ze syntactisch helder zijn staan ze bol van spanningen: onverwachte wendingen, inversies, dubbelzinnigheden en bizarre formuleringen waarin het banale en het sacrale, het abstracte en het concrete, het vertrouwde en het vreemde samenleven in een wonderlijk concubinaat.

Zo vormen veel gedichten raadsels die moeilijk te doorgronden zijn - een labyrint waarin ik mijn weg zoek aan de hand van de trefwoorden die het spanningsveld van zichtbaarheid en zegbaarheid markeren. Dan blijkt dat bijna alle

gedichten duidelijk de sporen dragen van het conflict tussen een zintuiglijke en een onzintuiglijke werkelijkheid, en dat woorden als *zeggen, spreken, schriftuur, stem* etc. daarin een centrale, intermediaire rol spelen.

Met ‘een pen als maatstaf voor het waar gebeuren’ doet de dichter verslag van dit conflict, in de overtuiging dat die daad van het schrijven ‘aan letterlijkheid toch minder zwaar tilt dan het feit/ dat zich vertilt aan de realiteit.’ (‘Muren’). Met andere woorden: het schrijven wordt opgevat als een daad die een betere toegang tot de realiteit biedt dan ‘het feit’ (de feitelijke daad). Met zijn taal probeert hij in het zichtbare de ‘gewaande paradijzen’ op te roepen:

Rustpoos aan de rivier met vlottende spiegel

Laat mij dat zien: de wateren met vocht, lucht met wind
reik weide aan en kam het gras

dat opstaat 's ochtends
plet ook de weg totdat het vlak bereidt de reiziger een
doortocht

al herhalend het vertrekpunt stap voor stap
en til vrucht uit aarde, beroof dan wie niet zien zal van
gezicht

leidt de dorst naar wateren, scherp de onwetende het zien
in dat niet kijkt, maar laat mij wel

de letter in het vacuüm dat niet volgaat
waarmee de naam begint van de verscheidene.

Wat hier opvalt is het opzettelijk pleonastische in ‘de wateren met vocht’; ‘lucht met wind’ klinkt ook vreemd, zeker als iets dat gezien moet worden. Zulke redundant ogende formule-

ringen komen in veel gedichten voor, bijvoorbeeld in ‘Zwartsel’: ‘grond klaagt over de last aan land’ en ook in *Intieme handelingen* zijn er al voorbeelden van te vinden. Ik geloof dat dat hier samenhangt met de eerste woorden van het gedicht: ‘Laat mij dat zien’. Wat de dichter wil zien is kennelijk iets dat alleen de taal zichtbaar kan maken. Hier neemt de taal als het ware een loopje met de wereld van het zichtbare: zulke redundante formuleringen bewerkstelligen een soort vervreemding, doordat de taal, de zegswijze, zich als het ware voor het visuele beeld schuift, en er niet mee samenvalt.

En dat geldt in het algemeen voor alle poëzie in deze bundel: de taal is de stok waarmee Ouwens water uit de rots van het zichtbare probeert te slaan. Gaf hij in *Intieme handelingen* zijn verlangen naar de ‘gewaande paradijzen’ nog metaforisch gestalte in de beschreven dwaaltochten van een ‘ik’, hier belichamen de gedichten zelf de poging, door te stoten naar een andere werkelijkheid.

‘Laat mij dat zien’: dit zien is een zien ‘dat niet kijkt’, een zien dat de reiziger een ‘doortocht’ moet bereiden (door het zichtbare heen, als door een Rode Zee) en dat de dorst naar wateren leidt. De Oudtestamentische tonen die hier klinken roepen haast vanzelf - ondanks de titel - de tocht van de Israëlieten door de woestijn op.

Een voorwaarde voor dit ‘zien’ is blijkbaar ‘de letter in het vacuüm dat niet volgaat’. Die laatste regels (en er zijn er meer in deze bundel) roepen reminiscenties op aan Achterberg, en dat is niet toevallig, want net als bij hem is ook hier de taal een magische brug die de dichter slaat tussen de zichtbare wereld en een numineuze, onzichtbare. Voor Ouwens is de taal vooral het medium van ‘het zien dat niet kijkt’, van een innerlijke werkelijkheid die naar concretisering verlangt en die zich wil meten met de werkelijkheid van het zichtbare.

Gewaande paradijzen? Soms, hier en daar, is er een glimp van op te vangen. Maar even vaak is het iets anders dat tevoorschijn komt: de dood, die opvallend aanwezig is in deze

bundel. Het lijkt erop dat de dood hier een dubbele betekenis heeft. Enerzijds is de dood verbonden met het onzichtbare, met een heimwee naar iets absoluuts, waarin oorsprong en bestemming samenvallen (zie ook ‘Het vaderland’). En in die zin is ook het vacuüm te interpreteren dat ‘de verscheidene’ vertegenwoordigt. Maar anderzijds is de dood ook verbonden met het zichtbare als de ziellоosheid, de doodsheid van de dingen, en zelfs van mensen (‘dood in wasdom’ heet het in het gedicht ‘Wasdom’). Deze dood, die de wereld van de zichtbaarheid doortrekt, is het onderwerp van het gedicht ‘Gave’:

Gave

Soms is mijn lijf uw heilige die in de wind uit het westen over
zijn veld kijkt in het doorborend licht.
Uw lucht is kaal als de steppe, genadeloos is uw greep van
daglicht
plat als de taal van de streek is uw geest, uw stem blijft bij
geknars ten achter.

Elk voorwerp van de zichtbaarheid bergt uw bevriezing, ja,
uw licht is een bevuiling.
Niets dan een aanblik is uw doodsheid in het onterend licht
waarin het ding zijn bloot beweent
en uit zijn naam gehesen is, ja, verbijsterend obsceen is zijn
aanblik.

Uw stem is als een flard geschreeuw in het beklemmend
avondlicht, ja, nacht verhongert.
Soms is het lijf de eindigheid die zich wringt in uw leegte en
uw verlatenheid belijdt
aan het rood in het westen, ja, als een blind oog is uw
voornaamste gave.

Dit gedicht, een van de laatste in de bundel, bezit de kracht van een psalm. En nergens duidelijker dan hier blijkt dat sleutelwoorden als *zichtbaarheid* en *aanblik*, die ook in *Klem* veelvuldig zullen terugkeren, voor Ouwens vaak een negatieve lading bezitten. Soms lijkt het haast alsof hij het gezicht alleen maar als een hinderlijk zintuig ervaart, maar het gaat hier niet om de zintuiglijkheid als zodanig. Het probleem is het ontbreken van iets dat het zichtbare zin geeft. Dit gedicht behelst een aanklacht tegen een zielloze zichtbaarheid, die als obsceen ervaren wordt en waarin de dingen gereduceerd zijn tot 'niets dan een aanblik', van iedere zin ontbloot ('uit hun naam gehesen'). Vandaar ook de cynische conclusie: 'Ja, als een blind oog is uw voornaamste gave.' Dit oog heeft geen contact meer met de dingen. Het registreert alleen nog een lege, doodse wereld.

In deze context horen ook alle negatieve omschrijvingen van het licht thuis. Alleen al in dit gedicht: het licht *als een bevuiling, het onterend licht* en het *beklemmend avondlicht*. En elders in deze bundel vind ik *kwellend daglicht* ('Evenbeeld'), *hard licht* ('Een zang'), *het wurgend licht* ('Stijfheid'), *het avondrood dat doodt* ('Het avondrood').

Dit alles brengt weer die 'scherpste blik' in herinnering, die blik die de 'gewaande paradijzen' doet herrijzen, een blik 'zo scherp dat licht splijt': het licht, als het fundament van alle zichtbaarheid, moet blijkbaar gespleten worden omdat het niets anders zichtbaar maakt dan de benauwende banaliteit van dingen die hun zin verloren hebben.

Er zijn dus goede redenen om de poëzie van *Als een beek* te beschouwen als een dichterlijke poging, een ander soort *zien* te realiseren, 'het zien (-) dat niet kijkt'. 'Ik zeg de metafoor die blindheid oog geeft' luidt de beginregel van een gedicht, en in 'Klier' staan de regels: 'Er is een woord te vinden dat zich lenen laat voor het binden van de beeltenis, alle onwerkelijkheid ten spijt,/ aan ook de minste goedgelovigheid'.

Het is de taal waarin dit zien gestalte moet krijgen en Ouwens laat dan ook geen middel ongebruikt om de banaliteit van het louter zichtbare, van de materiële werkelijkheid, te ontwrichten. Je zou bijna zeggen dat hier nog eens, op een heel andere manier, maar toch verwant, het programma van Rimbaud ten uitvoer wordt gebracht: 'Le Poète se fait *voyant* par un long, immense et raisonné *dérèglement* de *tous les sens*.'

Maar het is zeker niet overal die ontzielde zichtbaarheid uit 'Gave' die de gedichten van *Als een beek* beheerst. Niet overal is het licht een vloek. En waar dit niet het geval is lijkt de toon van zijn poëzie ook anders; minder gekweld, ontspannener. Zoals in 'Avond', en in 'Zucht', in 'De pijl' en in 'Het klavier'. In deze gedichten lijken de 'gewaande paradijzen' binnen handbereik. Op die momenten lijkt een 'zien' gerealiseerd dat de wereld zeggingskracht geeft. En daaraan refereert kennelijk ook het slotgedicht 'Besluit':

Het getuigenis, besloten in het zeggend zichtbaar voorwerp
onder de lucht van pracht
dat de vertelling is der dingen op de weg voorkomend,
zichtbaarheid zegt al
want wat overbodigheid, als al het oog verblind door
echtheid, hen ziet
blijkt spraak.

Het is mij niet helemaal duidelijk hoe deze als het ware buiten adem rakende zin gelezen moet worden; de beste oplossing lijkt mij om 'het getuigenis (...) zichtbaarheid zegt al' op te vatten als de hoofdzin, gevolgd door de bijzin 'want wat overbodigheid (...) blijkt spraak.' Duidelijk is in elk geval dat hier tot tweemaal toe het werkwoord *zeggen* gekoppeld is aan de zichtbaarheid. En dat zegt wel iets: als we 'het zeggend zichtbaar voorwerp' in de eerste regel opvatten als een omschrijving van het gedicht, dan is het getuigenis daarvan ('de vertelling der dingen op de weg voorkomend'): zicht-

baarheid. Het ‘zegt (al) zichtbaarheid’. Of het zegt: zichtbaarheid zegt al(les)... En als het oog verblind is door echtheid - de echtheid van die zichtbaarheid - dan blijkt spraak overbodigheid. Het gaat hier kennelijk om die dichterlijke taal die zeggend zichtbaar wil maken wat voor het oog (verblind door echtheid) onzichtbaar is.

Is dat wat hier staat? Ik durf het niet met zekerheid te beweren. *Als een beek* blijft een bundel vol raadselachtige, fascinerende gedichten die soms ‘against interpretation’ geschreven lijken. Maar het is wel zeker dat de thematiek van het zien en de zichtbaarheid in dit stadium van Ouwens' dichterschap - en in direct verband met zijn dichterschap - een cruciale rol heeft gespeeld.

Pas negen jaar later, in 1984, verscheen de volgende bundel, *Klem*. En uit de terugkeer van de sleutelwoorden *zien, zichtbaarheid, oog, blindheid, verblinding, blik, aanblik* en dergelijke blijkt dat het probleem de dichter nog onverminderd bezighoudt.

Een paar stijlmiddelen die in *Als een beek* al werden gebruikt springen nu nog sterker in het oog: herhaling (parallellisme), opsomming, het gebruik van neologismen, en af en toe ook een onconventioneel, haast hamerend gebruik van rijm; niet mooi, maar wel effectief. Dat maakt zijn taal nog bezwerender van toon, nog ondoordringbaarder en vreemder dan ze al was. En dat ondanks het feit dat de gordiaanse knopen in de syntaxis, die sommige teksten in *Als een beek* bijna oninterpreteerbaar maken, hier zijn verdwenen.

Bij de eerste tien gedichten zitten er nog wel wat die sterk doen denken aan de poëzie van *Intieme handelingen* (zoals ‘Tocht’), of die van *Als een beek* (zoals ‘Tobbe’ en ‘Kaalte’), maar geleidelijk ontwikkelt zich een reeks gedichten met nieuwe kenmerken, die met een dwangmatige hardnekkigheid steeds opnieuw de verhouding tussen een ik en zijn lichaam formuleren.

In het gedicht ‘Tocht’, dat qua vorm nog aansluit bij de poëzie van *Intieme handelingen*, wordt een fietstocht na een afgelegd examen beschreven, en ik citeer daaruit een passage omdat daar de ervaring van een waarneming wordt beschreven die, ondanks de licht-absurdistische formulering, mag gelden als de ideale:

> *... Er viel het mateloze te zien*,
> *en ik keek om mij heen, en rustte bedaagd op mijn stuur*,
> *en mijn hoofd wentelde zich, want door dit zag ik, en*
> *anders zou mijn bestaan niet zijn. Aldus genoot ik met*
> *volle teugen, want deze ruimte was op mijn hand, en nam*
> *mij in zich op*.

Opvallend is de nadruk op de lichamelijke voorwaarde van de zintuiglijke waarneming, het hoofd: ‘want door dit zag ik’. Maar de toevoeging: ‘en anders zou mijn bestaan niet zijn’ maakt van het zien ook een voorwaarde van het zijn. Wat dat inhoudt illustreert de volgende regel: hij geniet van het (rivier)landschap, want terwijl hij het in zich opneemt, blijkt het, omgekeerd, ook *hem* in zich op te nemen. Deze waarneming is een vorm van communicatie, er bestaat een relatie van wederkerigheid tussen waarnemer en waargenomene. Zijn betekent in-de-wereld-zijn en er deel van uitmaken. Maar zoals ook in *Intieme handelingen* steeds het geval was: de omslag laat niet lang op zich wachten. Wanneer de fietser aan het slot van het gedicht thuiskomt van zijn tocht staat er:

> *... Maar plotseling viel ik uiteen, ik sloeg*
> *mijn hoofd af en ontwrichtte mijn lichaam. Op mijn*
> *kamer doodde ik mij want ik wist niet wat te doen met*
> *de tijdsvoortgang, want nog was ik jong, maar de wereld*
> *sloot zich*.

Hier wordt nog eens het conflict verwoord waaruit de poëzie van Ouwens voortkomt: het zich sluiten van de wereld hangt rechtstreeks samen met het uiteenvallen van het ik, in *ik* en *lichaam*, in blik en aanblik, in zien en gezien-worden.

Als *Intieme handelingen* beschouwd kan worden als de exploratie van een romantisch getoonzette (binnen)wereld, die correspondeert met nacht en duisternis, en *Als een beek* als de confrontatie met de wereld van de zichtbaarheid, die de dichter probeert open te breken (corresponderend met het licht, dat hij probeert te 'splijten' met zijn taal), dan is de poëzie van *Klem* zoiets als een uiterste poging, tot een vergelijk te komen tussen 'blik' en 'aanblik'. Tussen zien en gezienworden, ofwel: tussen 'ik' en 'lichaam'.

Want dat is wel het verbijsterendste van *Klem*: de wereld van de zichtbaarheid wordt hier ten slotte gereduceerd tot niets meer dan het eigen lichaam: datgene van het eigene wat ook nog ten prooi is aan de zichtbaarheid.

De vervreemding, waarvan de symptomen al zichtbaar waren in *Arcadia*, heeft hier extreme vormen aangenomen:

> *Ik hield uitverkoop van mijn volume*
>
> *Ik was de geabonneerde op mijn lichaam alle seizoenen*
>
> *Ik was enig intekenaar op mijn lichaam*
>
> *Ik had een band met mijn rug*
>
> *Ik leefde in concubinaat met mijn lichaam*

Dat zijn een paar openingszinnen die typerend zijn voor deze gedichten. Het ik, teruggedrongen op het territorium van zijn eigen lichaam, vecht in deze gedichten als het ware de laatste slag uit met de wereld van het materiële, van de zichtbaarheid. En die slag wordt verloren.

Klem

Ik keek omhoog met de mond naar...

Naar daar, hart,
hoe iets er het aanriep
hoe er het schreeuwde in de nadag
op de flatrand naar de trant van te zien van wat
niet zegbaar
met tongkracht is in de toon van het veeg licht in het blikveld
in de voornacht

Hart,
Ik vluchtte uitwaarts in de nieuwbouw
van de bijstad op de plempgrond
in het westelijk licht in de naschijn

Droefheid van de keel,
Ik zag niets dan de borstkas
van mijn lichaam
van mijn ik-schap
in de nadag
op de flatrand,
hart

Dit gedicht spreekt voor zichzelf. En terecht is dit het titelgedicht van de bundel. Het ik, dat in Ouwens' poëzie vanaf het begin prominent aanwezig was, is ten slotte volkomen klem komen te zitten in het eigen lichaam. De ‘gewaande paradijzen’ bieden geen soelaas meer. Het ik ziet de onmogelijkheid van zijn verlangen in, maar desondanks verloochent het niet ‘hoe iets er het aanriep’, al bleek het ‘niet zegbaar met tongkracht’.

Op alle mogelijke (en, zou je haast zeggen: onmogelijke) manieren probeert Ouwens dit echec te formuleren, en an-

dermaal valt op hoe vaak dit in termen van ‘zien’ gebeurt. Zoals in ‘Vocaal’:

Ik waande mij te zijn geïmplanteerd in het gezichtsveld

Ik zag niets dan mijn voorstelling van

hoe mijn zicht was voorgesteld in mijn aanblik
ik kon mij niet anders voorstellen dan mijn
vermoeidheid van mijn voorstelling van mijn
zicht.

Of in het slot van ‘Arbeidsslag’:

de wereld was viesheid en verlaten
het zicht belijdt de ziekte van de aanblik
gehoor stoort stilte
geur verijlt

En in ‘Detentie’:

Ik was de hystericus van mijn lichaam en de
verbloeming van mijn kwaal

noemend de wereld de hysterie van het zicht
en het oor het oord van gehoor

Niemand was mijn getuige

De breuk met de wereld van de waarneembaarheid lijkt totaal; het ik wijst de wereld van het zichtbare af, al moet het erkennen dat het er zelf, in zijn lichamelijkheid en zintuiglijkheid, onontkoombaar deel van uitmaakt. Wat hij waarneemt vervult hem met walging. Hij noemt het ‘de ziekte van de aanblik’, de ‘hysterie van het zicht’. Maar niemand is zijn

getuige: het ik is het enige dat zich aan de waarneembaarheid onttrekt. Het laatste bastion van een dichterschap dat zich uit alle macht probeert te verzetten tegen de opdringerige wereld van de uiterlijkheid die elke ontplooiing van het ik verstikt.

Zijn enige wapen is de taal, en als om zijn afkeer van de audiovisuele hysterie te benadrukken ontwikkelt Ouwens in *Klem* een ostentatief geabstraheerde metaforiek. Met een verbluffende vindingrijkheid plundert hij het idioom van de bureaucratische ambtenarij, het tuindersjargon, de taal van boekhouders, van de rechtspraak, van het notariaat of de ecclesiastische terminologie. En met de sardonische zelfironie die in zijn poëzie nooit heeft ontbroken, constateert hij in 'Diffusie':

Ik was het gewin van mijn zinsbouw en

de sexualiteit van mijn woordpraal
Bepraat te zijn was de keuken van mijn vocabularisme
en de zenuwtrek van mijn ontbering

En in 'Prosodie':

Ik was de prostituée van het idioom der Nederlanden

de slet van haar platheid
en de temeie van haar affectatie
Ik was de wijdbeensheid van haar taaleigen

Maar bij alle curieuze poëzie die zijn verbale virtuositeit oplevert is *Klem* toch vooral de uitdrukking van een crisis. Deze bundel markeert naar mijn gevoel het eindpunt van een ontwikkeling die beheerst wordt door het thema van de waarneembaarheid, door het conflict tussen een zichtbare (materiële) werkelijkheid en een onzichtbare: die van het ik, als een rat in de val.

Aan het slot van *Klem* worden uiteindelijk ook dit ik en zijn lichaam afgeschreven in een gedicht met de veelbetekenende titel ‘Obductie’ (lijkschouwing), waarin de regels ‘Ik worstelde de zichtbaarheid door als/ de analfabeet de cultuur met het schrift’ opnieuw verwijzen naar de problematiek van zichtbaarheid en zegbaarheid. En wanneer er een paar regels verder staat: ‘Ik keerde de natuur de rug toe van het idioom/strafte het landschap af met staar’, dan lijkt dat een adequate typering van de poëzie van *Als een beek*. Maar het leidt allemaal tot niets:

Ik was de uitvoerende macht van mijn beslotenis
de lijkschouwer van mijn lijfsbehoud
en de aanzegger van mijn overschot

Het ik is niets anders meer dan een levende dode, opgesloten in zijn lichaam, dat ten slotte treffend omschreven wordt als een ‘mummie van vergeefsheid’.

Het slotgedicht van *Klem* is een indrukwekkende litanie, even bezwerend als belerend, waarin de conclusie uit het echec wordt getrokken:

wie gelooft niet aan zijn gevoelens die zich aan
de muur opdringen en uit de vloer wellen en
uit het hart voortkomen

maar kijk naar het cerebrale zwerk waar zich niet
openbaart en waar het blauw het gewolkte het is om
het even niet te bieden hebben...

In deze eerste twee strofen is het conflict opnieuw veelzeggend geformuleerd: *wie gelooft niet...? maar kijk...* De evidentie van de eigen gevoelens, waarin iedereen als vanzelfsprekend *gelooft*, blijkt machteloos tegenover ‘het cerebrale zwerk’, de leegte van een wereld die niets anders il-

lustreert dan wat hij verderop noemt: ‘uw overbodigheid, uw lichaam, dat/wat u niet zijn wilde’.

Tekenend is, dat het werkwoord *geloven* hier gekoppeld is aan zeer concrete beelden (gevoelens die zich ‘aan de muur opdringen en uit de vloer wellen’), terwijl het object van het *kijken* heel abstract en vaag blijft: ‘het cerebrale zwerk’, ‘het blauw het gewolkte’. Opvallend is ook de reeks van negaties die op ‘maar kijk...’ volgt, voortgezet tot in de derde strofe, en aan het slot van het gedicht hernomen:

> *waar niets te zien is dan uw uitbulking, uw warreling van*
> *delen, uw fluistering van doofheid, uw zicht op blindheid*
>
> *uw negatie, uw onbegrip dat dit het is, en niet*
> *iets anders*

In het conflict tussen de wereld van de zichtbaarheid en de onzichtbare wereld van het ik delft de laatste het onderspit. De blik, die in *Als een beek* het licht nog meende te kunnen splijten om gewaande paradijzen te doen herrijzen, ziet hier niets anders meer dan de negatie van zichzelf.

Dit alles lijkt gemakkelijk te herleiden tot het aloude probleem van de verhouding tussen lichaam en geest, of tussen materie en geest. Maar Ouwens heeft deze thematiek op een bijzondere wijze geactualiseerd door haar toe te spitsen op het zien, waarin dit oude dualisme zich op een catastrofale manier wreekt.

Het zien is in zijn poëzie tegelijkertijd een existentieel en een kennistheoretisch probleem: de wereld die de poëzie van Ouwens tot en met *Klem* oproept is een wereld die steeds meer uiteenvalt in *blik* en *aanblik*, en uiteindelijk in ‘ik’ en ‘lichaam’. Zijn dat niet de twee dimensies van het Cartesiaanse wereldbeeld: *res cogitans* en *res extensa*? En ook Descartes had al de grootste moeite om te verklaren hoe die twee samen konden hangen...

Het lijkt me niet te ver gezocht, de thematiek van het zien in Ouwens' poëzie te beschouwen als een illustratie van het probleem dat in de literatuur en de beeldende kunst al sinds ruim een eeuw een opmerkelijke rol speelt: een probleem dat je zou kunnen formuleren als *de vervreemding van de waarneming*.

De 'ziekte van de aanblik' die Ouwens constateert, is de ziekte van een al te cerebraal geworden waarneming - een 'objectieve waarneming' die rigoureus ontdaan lijkt van metafysische projecties. Die waarneming is de vrucht van een paar eeuwen wetenschappelijke dressuur, die in de negentiende eeuw uitmondde in de positivistische platitude dat alleen het (objectief) waarneembare werkelijk is.

Dat was geen overwinning voor de zintuiglijkheid, zoals het zou kunnen lijken, maar in feite alleen de vervanging van de ene metafysica door een andere: van de religieuze door de wetenschappelijke. Het oog werd, als 'theoretisch oog', als 'camera-oog', vervreemd van zijn lichamelijkheid (alsof het niet ook zèlf deel uitmaakt van de wereld die het waarneemt en waarin het zich beweegt), en tegelijkertijd van het 'geestesoog': dat oog dat altijd op zoek is naar eenheid, zin en samenhang (het zien 'dat niet kijkt').

In de poëzie van Kees Ouwens wordt dat alles op een absurdistische wijze duidelijk in het 'gespleten perspectief' waarover ik sprak (en in het algemeen door de wijze waarop hij het thema van de lichamelijkheid, en de kleding - ook zo'n opvallend motief! - behandelt).

Een dergelijke waarneming, vervreemd van het eigen bestaan van de waarnemer, resulteert in een wederzijdse ontbinding: een zinloze 'warreling van delen' (zoals het heet in *Klem*). Een ontbinding van het ik - dat de onzichtbare wereld van de geest representeert - zowel als van het lichaam, van de wereld, en het zichtbare. Want wanneer de ervaring die de waarneming is, gereduceerd wordt tot de loutere registratie van prikkels, dan is het logische resultaat daarvan

ook een wereld waaraan het ik - de waarnemer - part noch deel meer heeft. Een wereld, uiteindelijk, zonder betekenis.

Waarneming is tenslotte niet alleen de registratie van zintuiglijke prikkels, maar tegelijk deelname, interpretatie, zingeving. Waar die dimensies verdwijnen blijft inderdaad niet meer over dan 'de hysterie van het zicht'. Dit cerebrale kijken, waarin geen relatie meer bestaat tussen de waarnemer en het waargenomene, is de oorzaak van de 'ziekte van de aanblik'. En de poëzie van Ouwens is een voortdurend gevecht daartegen. Een gevecht om betekenis.

In *Droom* keert Ouwens terug naar de wereld 'van voor haar resignatie/ van voor de tijd dat zij besloot/ zich voor u af te sluiten/ haar luiken dicht te slaan/ haar slot te/ grendelen'. Het is de wereld van zijn katholieke jeugd, een wereld waarin hij zich geborgen voelde. Rond en gesloten als die van de droom, of als de bebouwde kom van het dorp van herkomst.

Ook in deze bundel keren het zien en de zichtbaarheid terug, maar minder nadrukkelijk en op een ander plan; het thema heeft nu een heel andere lading. Nieuwe sleutelwoorden zijn 'spiegelen', 'weerspiegeling', 'spiegelbeeld' en opvallend is het frequent voorkomen van cirkelstructuren, of van een cirkelende beweging in de formuleringen. De toon is over het algemeen ook beschouwelijker en afstandelijker geworden.

In *Droom* recapituleert de dichter het proces van zijn volwassenwording: het afscheid van de wereld van zijn jeugd, en van het geloof. Het is een bundel die de indruk wekt, de afsluiting te willen zijn van een periode, en wat de thematiek van het zien en het (on)zichtbare betreft geloof ik dat die hier inderdaad, na de volstrekte impasse van *Klem*, wordt afgerond.

Het is of hier het zien zelf op een filosofische manier doorzien wordt. Bijvoorbeeld in het laatste gedicht, 'Van goddelijke oorsprong heb ik geprobeerd te zijn', dat als een soort

verantwoording van zijn dichterschap gelezen kan worden.

Het geeft een fascinerende interpretatie van de eigen poging, een antwoord te vinden op ‘de laatste vragen’. Eerst door af te dalen in de eigen microkosmos, ‘tot op de bodem van herkomst/ om terug te redeneren een bestemming/ en niet te zijn het molecuul van origine’. Dat resulteert in de versregel ‘Gespleten heb ik toen de fotonen’ (een duidelijke reminiscentie aan de blik die het licht splijt uit *Als een beek*). Na deze daad, waardoor de tijd wordt opgeheven, wendt de blik zich naar de oneindigheid van de macrokosmos. Ik citeer hier de slotstrofen:

En al de betekenis aan de firmamenten toegemeten
is die van het wezen van de binnenwegen
waar niet betekende of beduidde dan

door de blikken van de ogen
En al waren zij in staat vaak te bezielen de delen

tot de roes van de gehelen...
hun ogenblik van de ontbinding, hun bezwijken

maakte een uit velen van de godgelijke
En was de omslag naar de tegendelen

De betekenis, toegekend aan de uitwendige wereld, de macrokosmos van het heelal, is die van ‘het wezen van de binnenwegen’ - de innerlijke wereld. Maar voor die betekenis vormen ‘de blikken van de ogen’ een onmisbare schakel: het wezen van de binnenwegen kan zich slechts uitdrukken in de beelden, ontleend aan de zintuiglijke waarneming. Zo spiegelen de inwendige en de uitwendige wereld zich in elkaar en worden de delen bezield ‘tot de roes van de gehelen’. Met andere woorden: deze waarneming, van een waarnemer die zich spiegelt in het waargenomene, was in staat de dingen een

betekenis te geven en te bezielen tot een zinvolle eenheid.

Maar het blijkt inderdaad ‘een roes’: er komt een ‘ogenblik van de ontbinding’. Het woord ‘ogenblik’ kan hier zowel het moment betekenen waarop men de samenhang niet meer ziet, als de (veranderde) blik van de ogen, die de dingen ontbindt. Daardoor valt niet alleen die eenheid uit elkaar, maar wordt ook de godgelijke waarnemer tot ‘een uit velen’ gereduceerd. En de uiteen gevallen delen worden dan tegendelen: de werkelijkheid van de waarnemer komt lijnrecht tegenover de werkelijkheid van de waarneming te staan: ‘de ene/ geslotenheid (...) tegenover de andere’, zoals het heet in een ander gedicht.

Hier wordt de metafysische achtergrond van het zien aan de orde gesteld: de waarneming die hier beschreven wordt was niet alleen een kwestie van zuiver zintuiglijk registreren, maar ook, en in de eerste plaats, van zingeving. De hypothese van de ‘goddelijke oorsprong’ van het ik was een noodzakelijke voorwaarde voor de bezieling die tot de ‘roes van de gehelen’ kon leiden.

Het ogenblik van de ontbinding is voor Ouwens het ogenblik van het verlies van het geloof geweest. Het ‘godgelijke’ ik, dat door de blik van zijn ogen verbonden was met het ‘Al’, werd zich bewust van zijn verlorenheid in een uit elkaar gevallen wereld, waarin de dingen alleen nog ‘aanblik’ zijn. En onvermijdelijk weerspiegelt deze ontbinding dus de ontbinding van het ik.

Allerlei beelden, ontleend aan de micro- en de macrostructuren van de fysische wereld zoals de wetenschap die heeft ontdekt, worden in *Droom* ook in een dergelijk metafysisch verband gebruikt. Zoals bijvoorbeeld in ‘De waarheid duurt ook maar tijdelijk’, waarin Ouwens moderne astronomische begrippen op een schitterende wijze verbindt met de mythologie van het christendom:

... Niet de natuur
was onze oorsprong maar het Woord dat van het natuurlijke
de schoot
was in eerste instantie. Daarmee beërfden wij de
bovennatuur
van de heelallen waar de roodverschuivingen lekten uit
de stigmata en
de parallaxen de sprong van geloof naar ongeloof
markeerden en vice
versa.

Die sprong van geloof naar ongeloof, en vice versa, is ook - zo blijkt uit Ouwens' poëzie - een sprong van voelen naar denken, en vice versa. Een sprong van binnen naar buiten, van ‘ik’ naar ‘lichaam’, van Woord (bovennatuur) naar natuur. Van zegbaarheid naar zichtbaarheid. En vice versa.

Tussen deze polen springt de vonk over van een bijzondere en intense poëzie, die ondanks het verlies van het geloof op een fascinerende manier vast blijft houden aan het Woord als oorsprong - ook ‘na zijn deling tot de woorden’. Want het zijn die woorden die het tenslotte moeten doen: zij vormen voor Ouwens de laatste garantie voor een betekenis die de dingen bijeen kan houden. En is de overtuigendste confessie van een dichter niet zijn taal?

De kosmogonie van Francis Ponge

In een dichtbevolkte delta als Nederland, waar de natuur allang is gereduceerd tot ‘een stukje bos ter grootte van een krant’, en waar Rijkswaterstaat zorgvuldig waakt over elk waterloopje, is het misschien niet erg opportuun de literatuur te vergelijken met een rivier die regelmatig haar bedding verlegt, die op gezette tijden buiten haar oevers treedt of uitgestrekte delta's vormt waar de grenzen tussen nat en droog voortdurend verschuiven. Toch is dat wat rivieren plegen te doen als we ons er niet te veel mee bemoeien, en ook de literatuur die nog niet is ingedijkt in bestsellerlijsten blijft voortdurend haar grenzen verleggen. Want de menselijke natuur is minstens zo grillig als de niet-menselijke.

De literatuur - voor zover nog niet gekanaliseerd, drooggelegd en verkaveld ten behoeve van de consument - is op haar best, mag je hopen, nog een natuurreservaat waar de geest vrij spel heeft en het bloed kruipt waar het niet gaan kan. Geen definitie is er heilig, geen grens die niet overschreden, geen onderscheid dat niet in twijfel getrokken kan worden. Daar is het schrijven nog niet verkaveld, nog geen ‘literatuur’ die door kaarsrechte slootjes gescheiden is van de belendende akkers van ‘wetenschap’ en ‘filosofie’.

Dat geldt in elk geval voor het werk van Francis Ponge (1899-1988), die vanaf 1921 begon te publiceren maar wiens werk pas de aandacht trok toen in 1942, ruim twintig jaar later, *Le parti pris des choses* verscheen. (Vertaald als *Namens de dingen*, De Bezige Bij 1990.) Zijn werk had een lange aanloop nodig voor het de sprong van anonimiteit naar erkenning kon maken.

Dat lag overigens minder aan de onachtzaamheid van de literaire kritiek dan aan het feit dat er in die twintig jaar maar

heel mondjesmaat teksten van Ponge verschenen. Zijn eerste bundeltje, onder de bescheiden titel *Douze petits écrits* (*Twaalf geschriftjes*, uitg. Perdu 1991) verscheen in 1926, en dat het niet meteen werd opgemerkt is niet zo verwonderlijk. Het is, vergeleken met *Namens de dingen*, het werk van iemand die zijn draai nog niet echt heeft gevonden.

Hoewel *Namens de dingen*, als de omstandigheden wat minder hadden tegengewerkt, best een paar jaar eerder had kunnen verschijnen, lijkt het toch niet overdreven om te zeggen dat Ponge die twintig jaar ook nodig gehad heeft om zijn plaats te bepalen en zijn eigen werkwijze te ontwikkelen. Dat blijkt uit de verzameling teksten die in 1948 onder de titel *Proêmes* verscheen (*Proëmia*, De Bezige Bij 1991): het zijn teksten die grotendeels tegelijkertijd met die van *Namens de dingen* waren ontstaan, en die gelezen kunnen worden als de poëticale achtergrond ervan.

Francis Ponge heeft de tijd genomen om, op zijn eigen manier, een heel nieuw begin te maken. En het is in zijn geval niet zonder betekenis dat zijn schrijverschap geboren werd uit een paar traumatische ervaringen in 1918 en 1919, toen hij bij mondelinge examens plotseling geen woord meer kon uitbrengen. Geen wereldschokkende gebeurtenis: het overkomt nog steeds talloze examenkandidaten, maar voor Ponge was het een crisis die hem ertoe bracht diepgaand over de taal, en over wat hij ‘de ontrouw van de expressiemiddelen’ noemt, na te denken. Deze ervaringen dwongen hem als het ware, helemaal bij het begin te beginnen en zich af te vragen wat je eigenlijk met woorden kunt uitdrukken.

Het feit dat hij dat deed in de periode die beheerst werd door het revolutionaire rumoer van de surrealisten is daarbij ook van belang geweest. Uit de teksten in *Proëmia* blijkt dat hij zijn inzichten voor een deel ook in polemiek met de surrealistische doctrines heeft ontwikkeld. Weliswaar sloot hij zich in 1929 voor korte tijd bij hen aan, ondertekende manifesten en publiceerde een tekst in *Le Surréalisme au Service*

de la Révolution, maar dat was minder een geloofsbelijdenis dan een daad van solidariteit tegenover een bourgeoispubliek dat, toen de beweging uiteen dreigde te vallen, klaarstond om 'de dood van het surrealisme' te bejubelen. Een surrealist uit overtuiging is Ponge nooit geweest.

Wat hij met hen deelde was een revolutionaire gezindheid, die zich niet alleen uitte in artistieke aspiraties maar ook betrekking had op de sociale werkelijkheid (in 1937 trad hij ook toe tot de communistische partij, die hij in 1947 weer verliet). Maar de revolutie die hij voor ogen had, en waar hij gedurende het interbellum in stilte aan werkte, was er een die sterk verschilde van de surrealistische.

Voor Ponge ging het niet om de omverwerping van 'de dictatuur van de rede', niet om de bevrijding van het onderbewuste, van verdrongen dromen en verlangens, maar eerder om een bevrijding uit de enge begripskaders waarin ook het surrealisme als doctrinaire beweging nog gevangen zat. Een radicale verandering, niet gericht op het opblazen van een onverdraaglijke werkelijkheid door middel van een 'surrealiteit', maar integendeel: op de herovering van een werkelijkheid die achter alle ideologische en metafysische categorieën vrijwel uit het zicht was verdwenen. Een radicaal 'eerherstel' voor de simpelste dingen: de sinaasappel, de kaars, de slak, het water, de kei...

De taal moest, naar zijn overtuiging, opnieuw geschikt gemaakt worden voor het uitdrukken van de *dingen*. En voor die herovering van de alledaagse, materiële werkelijkheid ontwikkelde hij in de jaren twintig en dertig zijn persoonlijke strategie.

'Het is toch in meer dan een opzicht onverdraaglijk,' schrijft hij in 'Inleiding tot De strandkei', 'om te bedenken in welke nietige mallemolen de woorden, de geest, kortom, de menselijke werkelijkheid sinds eeuwen ronddraait. Om je daar rekenschap van te geven is het voldoende je te concentreren op het eerste het beste voorwerp: je zult weldra opmer-

ken dat niemand het ooit heeft geobserveerd en dat de meest elementaire dingen daarover nog ongezegd zijn.' En in dezelfde tekst nodigt hij de lezer uit, een 'reis in de dichtheid van de dingen' te maken - een reis die alleen mogelijk is dankzij de 'oneindige mogelijkheden van de semantische dichtheid van de taal'.

Het duurde lang voordat hij uit de schaduw van het surrealisme naar voren kwam. Maar toen in 1942 eindelijk *Namens de dingen* verscheen was dat een verrassing van de eerste orde. Sartre wijdde er in 1944 een uitvoerig essay aan, 'l'Homme et les choses', waarin hij de bijzondere betekenis van deze bundel onderstreepte, zij het niet zonder enige kritische kanttekeningen bij Ponges 'materialisme' en zijn mensbeeld.

Vanaf dat moment was Ponges ster rijzende. En het merkwaardige van zijn langzaam groeiend oeuvre was, dat het zich bij elke omslag in het intellectuele klimaat scheen te verjongen. Werd hij in de jaren veertig en vijftig gelezen in het licht van het existentialisme (interessant is in dit verband zijn uiteenzetting met Camus, waarop ik nog terug zal komen), in de jaren zestig sluit de groep rond *Tel Quel* hem in de armen en worden de 'structuralistische' aspecten van zijn werk bejubeld door de structuralisten, terwijl in de jaren zeventig en tachtig zijn werk opnieuw bewonderd en 'gedeconstrueerd' wordt door Derrida c.s.

Ja, Ponge ligt goed in de markt bij filosofen. Zijn boom, als ik een van zijn geliefde beelden voor zichzelf en zijn oeuvre mag gebruiken, wordt druk bezocht door theoretische snuffelaars van allerlei slag die er hun geurvlag komen planten. En hij vaart er wel bij, zonder zich er veel van aan te trekken. Deze boom ('rechtop in het bos van de eeuwige gronden') heeft zijn eigen wortels, en uit welke hoek de wind ook waait, hij laat zijn bladeren er zorgeloos in spelen.

Die filosofische belangstelling is overigens terecht: in *Na-*

mens de dingen tekende zich iets af dat meer was dan een literaire 'nouveauté' - zoiets als een nieuwe blik op de dingen. Geen lyrische of sentimentele blik, die de dingen tot spiegel van de eigen menselijke gevoelens maakt, en evenmin een streng objectiverende en registrerende blik (zoals die later in de *nouveau roman* zou verschijnen). Het is de nieuwsgierige, onderzoekende blik van iemand die in staat blijkt, de dingen door zijn even speelse als precieze formuleringen in een nieuw licht te laten zien.

De blik die Ponge zelf omschrijft als 'le regard-de-tellesorte-qu'on-le-parle': een blik die gesproken wordt dus, een blik die de taal nodig heeft om de dingen zelf tot spreken te brengen. Ponge ziet de dingen in de eerste plaats door het medium van zijn taal.

Wie met deze blik kijkt, schrijft hij in 'De manieren van de blik', 'zal onmiddellijk het belang onderkennen van elk ding, en de sprakeloze smeekbede, de sprakeloze, dringende verzoeken die ze doen om hen aan te spreken, in hun eigen waarde, en omwille van henzelf - buiten hun gebruikelijke betekeniswaarde om, - zonder voorkeur en toch met mate, maar welke maat: de hunne.'

Ponge beseft dat er voor een vruchtbare verhouding tot de dingen meer nodig is dan alleen zintuiglijke aandacht: het anders-zijn van de dingen kan alleen tot de mens doordringen wanneer die bereid is, de dingen niet alleen zintuiglijk op te nemen, maar ze in zijn taal binnen te laten dringen, wanneer de dingen hun eigen stem krijgen in zijn taal. Het probleem van 'de dingen', van onze verhouding tot de zwijgende, materiële wereld om ons heen, is voor hem vooral een *taalprobleem*, of beter: een kwestie van *uitdrukking*.

Expression - dat is, in de poëtica van Ponge, die tegelijk een soort filosofie van de dingen is, een sleutelwoord. Al in het eerste tekstje van zijn debuut *Twaalf geschriftjes* duikt dit begrip op in een veelbetekenend verband wanneer hij schrijft: 'Mijn doodshoofd zal eruit zien als het slachtoffer

van zijn uitdrukking. Dat overkwam Yorick niet toen hij sprak.' Het is slachtoffer van zijn uitdrukking, omdat het niet meer spreekt (zoals Yorick, de nar uit *Hamlet*, die zolang hij leefde zijn identiteit en zijn positie aan het hof ontleende aan zijn spreken). De spreekwoordelijke grijns van het doodshoofd is een ongewilde grijns: die 'uitdrukking' is niets anders dan de definitieve verstarring in het zwijgen, waarin een mens ten slotte ook een ding wordt. Spreken is dus de enige manier om niet het slachtoffer te worden van een (ongewilde) uitdrukking - ook al maakt het je wellicht tot een nar.

Zo zijn, volgens Ponge, alle dingen (inclusief planten en dieren) de dupe van hun uitdrukking - ze drukken zich wel uit in hun vormen, in hun bewegingen, maar ze blijven er tegelijkertijd in gevangen. Enigszins cryptisch drukt hij dat uit in 'De kringloop der seizoenen' naar aanleiding van het groen worden van de bomen in het voorjaar: 'Je ontkomt niet aan de bomen met de middelen van bomen.' De bomen, die zich proberen uit te drukken in het produceren van een overweldigende hoeveelheid bladeren, slagen er nooit in iets anders te zeggen dan 'de bomen'.

Maar dat geldt zelfs voor de mens, met zijn taal. Spreken alleen is niet voldoende. Wanneer een mens er gemakshalve van uitgaat, dat zijn taal hem, als vanzelfsprekend, een uitzonderingspositie verschaft, niet temidden van, maar *boven* de dingen, dan blijft ook hij gevangen in zijn eigen wereldje. Ponge zet hem terug op zijn plaats *tussen* de dingen en wijst erop dat die taal, als karakteristiek-menselijke eigenschap, toch niet ècht veel verschilt van het slijmspoor van een slak of van de schelp van een weekdier. Onze taal is een vorm, een 'afscheiding' als andere, die buiten onze eigen sfeer niets betekent.

Maar vanuit dat besef, dat tot bescheidenheid maant, ontstaan ook nieuwe mogelijkheden volgens Ponge: de mogelijkheden van een taal die niet in haar eigen exclusief-antro-

pocentrische cirkeltje blijft ronddraaien, maar die zich oriënteert op, en zich openstelt voor de buitenmenselijke wereld.

Zolang we in onze taal niets anders dan onszelf - 'de mens' - proberen uit te drukken, komen we niet veel verder dan de boom die, al zijn bladerrijkdom ten spijt, alleen 'boom' kan zeggen. Maar 'het weekdier mens', zoals Ponge hem ergens noemt, beschikt met de taal die hij 'afscheidt' over meer mogelijkheden dan de boom. Zijn taal kan hem, door zich te oriënteren op het anders-zijn van de dingen, uit zichzelf vandaan trekken - en zo leert hij, door de dingen, ook zichzelf op een andere manier kennen.

'Wanneer men tegenwoordig tegen me zegt: u houdt zich niet met de mens bezig, en me daar verwijten over maakt (...),' schreef Ponge in *Méthodes*, 'dan glimlach ik. Ja, zeker, ik heb genoeg van de mens zoals hij is, ik heb genoeg van die mallemolen. Laten we eruit stappen, ons eruit laten trekken door onze objecten.'

Francis Ponge heeft zich de reputatie verworven 'de dichter van de dingen' te zijn, maar uit het voorgaande blijkt wel dat er steeds *twee* dingen op het spel staan: beschrijving en uitdrukking van de dingen zijn dialectische processen. Het gaat daarbij niet om de dingen-an-sich, maar om het spel tussen woorden en dingen. De dingen dagen de taal uit, zich aan hen te meten, en door die uitdaging aan te nemen laat de dichter zich uit zijn menselijke (al-te-menselijke) tent lokken.

Dat laatste is voor Ponge minstens even belangrijk, al wordt dat makkelijk over het hoofd gezien wanneer men hem 'de dichter van de dingen' noemt: zijn streven om recht te doen aan de wereld van de dingen beoogt ook, en vooral, zoiets als een herdefiniëring van het menselijke. Een mens die zich niet blindstaart op zijn unieke 'menselijkheid', maar die zich bewust is van zijn beperkingen en juist van daaruit, door een intensieve exploratie van het andere, nieuwe mogelijkhe-

den in zichzelf ontdekt. En aangezien de mens een taaldier is, zoals een mossel een schelpdier, is de taal het middel bij uitstek voor die exploratie.

'Alleen de literatuur (en in de literatuur alleen de beschrijvende - in tegenstelling tot de verklarende -: de keuze voor de dingen, fenomenologisch woordenboek, kosmogonie) maakt het mogelijk het grote spel te spelen: de wereld *opnieuw te maken* (...), dank zij het tegelijk concrete en abstracte, inwendige en uitwendige karakter van het WOORD, dank zij zijn semantische dichtheid.' ('Extra Pagina's', VIII).

Beschrijven dus. Maar het gaat daarbij niet om een objectiverende beschrijving. Ponges teksten zitten vol subjectieve momenten, vol antropomorfe beelden, en zelfs animistische formuleringen. Het gaat Ponge niet om een objectieve bestudering van de dingen in wetenschappelijke zin. Maar het zijn evenmin subjectiverende beschrijvingen: de subjectieve momenten in Ponges teksten zijn er niet om de menselijke wereld in die van de dingen te projecteren, maar om het een tegen het ander af te zetten, het eigene aan het vreemde te meten. Tegenover antropomorfe beschrijvingen van dingen staan dan ook 'verdingelijkte' formuleringen van het menselijke (waaraan bijvoorbeeld Sartre zich stoorde).

En het eigene, dat is vóór alles: de taal. Voor Ponge is dat de taal waarin hij leeft, denkt en schrijft: het Frans, want hij is zich ervan bewust dat ook dat een onontkoombare beperking is. 'Notre façon d'être est de pratiquer la langue française,' zegt hij. Dat is de taalopvatting van waaruit zijn werk gelezen moet worden. Ponge 'praktiseert' zijn taal in de beschrijving van de dingen, en het belang dat hij hecht aan die taalpraktijk, die voor hem een manier van leven is, weerspiegelt zich ook in zijn teksten.

In 'Notities voor een schelp' bijvoorbeeld vergelijkt hij de schelp, als afscheidingsprodukt van een weekdier, met de grote monumenten van de menselijke beschaving, en wat

hem opvalt in die laatste is de *wanverhouding* tussen de maker en zijn maaksel: ‘Om de een of andere reden zou ik willen dat de mens, in plaats van die enorme monumenten die alleen maar getuigen van de groteske wanverhouding tussen zijn verbeelding en zijn lichaam (...), een soort nissen zou uithouwen, schelpen op zijn maat, dingen die sterk verschillen van zijn vorm als weekdier, maar er toch op gemaakt zijn...’

Niet naar de farao's gaat zijn bewondering uit, die door een massa mensen een monument voor een enkeling lieten bouwen, maar naar ‘zekere schrijvers of musici die maat hielden, Bach, Rameau, Malherbe, Mallarmé -, bovenal de schrijvers omdat hun monument gemaakt is van de ware, gemeenschappelijke afscheiding van het weekdier mens, dat wat het best aangepast en afgestemd is op zijn lichaam, en toch op de sterkst denkbare wijze verschilt van zijn vorm: ik bedoel het WOORD.’

Zo speelt in zijn pogingen de wezenlijke eigenschappen van de dingen uit te drukken ook zijn eigen wezenlijkste eigenschap, de taal zelf, voortdurend mee als referentiepunt. Zijn ontdekkingsreizen in de wereld der dingen zijn tegelijk ontdekkingsreizen in de taal. Voortdurend heeft hij de *Littré* bij de hand om de woorden die de dingen in hem oproepen na te trekken, en liefst laat hij er twee of drie betekenissen tegelijk in mee resoneren, of zinspeelt op de etymologische herkomst van woorden. Op die manier ontstaan er verschillende netwerken van betekenissen, die de interpretatie gecompliceerd maken en het objectkarakter van de tekst zelf versterken. Dezelfde weerstand die de dingen bieden aan de geest van de beschouwer wordt voelbaar in de teksten: ze geven zich niet meteen prijs.

In ‘De bramen’ benut hij bijvoorbeeld de dubbele betekenis van het woord *mûre*, dat zowel ‘braam’ als ‘rijp’ kan betekenen, en tegelijkertijd vergelijkt hij de braamstruik met het gedicht en het sap van de rijpe bramen met inkt. En in ‘Het kratje’ krijgt de uitdrukking *s'appésantir sur quelquechose*

(lang bij iets stilstaan, ergens (te) lang over uitweiden) plotseling een erg letterlijke betekenis omdat gezinspeeld wordt op het lot van het fragiele kratje, dat na gebruik kapot gemaakt wordt: de betekenissen van *peser* (druk uitoefenen) en *pesanteur* (zwaarte, gewicht, druk) dringen zich op als de aanstaande vernietiging zelf.

Het taalspel dat gespeeld wordt is niet vrijblijvend, geen literaire franje, maar een bewuste methode om de taal een maximum aan concreetheid, een bijna fysieke uitdrukkingskracht te verlenen. Wanneer hij in 'De sinaasappel' spreekt over *l'épreuve de l'expression* waaraan de sinaasappel onderworpen wordt, dan neemt hij het woord expressie in zijn meest letterlijke zin - uitpersen.

Expression. Uitdrukking. Om een *ding* uit te drukken in taal moet die taal zélf haar materiële aspecten uitbuiten, zelf een object vormen dat zich door klank en ritme, door syntactische complicaties, door onverwachte vergelijkingen en cryptische dubbelzinnigheden, verzet tegen een snelle lezing. Zo blijft de lezer zich bewust van het niet-vanzelfsprekende van de dingen, van de essentiële weerbarstigheid van de materiële wereld. En hij ontdekt dat de taal hier niet in dienst van de zintuigen staat - vrijwel nooit put Ponge zich uit in schilderachtige beschrijvingen - maar eerder omgekeerd: de zintuigen in dienst van de taal, die de dingen aftast als een zesde zintuig.

Alleen door niet in de eerste plaats zichzelf, maar 'het andere' uit te drukken, door per object een nieuwe retorica uit te vinden, zoals Ponge bepleit, kan de mens uit zijn eigen antropocentrische cirkeltje ontsnappen en dan is ook pas de voorwaarde vervuld voor een expressie die verder reikt dan die van de boom, die alleen maar 'boom' kan zeggen.

Dat is Ponges dialectiek van de uitdrukking. Pas in de oprechte poging, de wezenlijke eigenschappen van alledaagse dingen in taal uit te drukken, wordt men uit zichzelf vandaan getrokken en daardoor - op een indirecte, maar wezen-

lijke manier - ook zelf uitgedrukt: niet als de dupe van zijn eigen uitdrukking, maar als een verrassend resultaat ervan; niet als het unieke individu X, maar op een universele manier - als resultaat van een ontmoeting met het onbekende.

'Voor de waarheid betekent uitdrukking meer dan kennis;' noteert hij in 'Extra Pagina's', 'schrijven is meer dan kennen; in elk geval meer dan analytisch kennen: het is *opnieuw maken*.' Daarmee sluit hij aan bij een belangrijke tendens in de moderne literatuur, waarin, van Novalis tot Valéry, voortdurend de nauwe verwantschap - zoniet de identiteit - van maken en kennen wordt benadrukt.

Die expressie mag, wat Ponge betreft, ook niet in 'expressionisme' blijven steken. In *La rage de l'expression* (1952) oefent hij kritiek op zichzelf wanneer hij schrijft: 'In bepaalde gedichten (allemaal mislukt) (...) doe ik aan expressionisme (?), dat wil zeggen dat ik, als ik ze heb gevonden, de meest juiste woorden gebruik om het onderwerp te beschrijven. Maar mijn bedoeling is een andere: namelijk de kennis van het dennenbos, dat wil zeggen het vrijmaken van de eigen kwaliteit van dat bos, en van zijn *les*, zoals ik zei.'

Herhaaldelijk benadrukt hij dat het hem eerder om kennis gaat, dan om poëzie. 'J'ai besoin du magma poétique, mais c'est pour m'en débarrasser.' Hij heeft het 'poëtisch magma' nodig, maar om zich ervan te ontdoen: de poëzie is eerder middel dan doel.

Het ziet er intussen naar uit, dat Ponges eenmansrevolutie over een langere adem beschikt dan de surrealistische revolutie, en dat wijst erop dat ze diepere wortels heeft. De surrealisten waren nog revolutionairen van het romantische soort: zij dachten nog steeds in even absolute categorieën als hun tegenstanders. Tegenover het rationele bewustzijn stelden ze het irrationele van het onbewuste, van de droom en het verlangen; hun idealen waren nog steeds ingegeven door wat

Camus in *De mythe van Sisyfus* ‘la nostalgie de l'absolu’ noemde. En dat is precies waar Ponge mee af wil rekenen.

In zijn polemiek met Camus, in ‘Extra Pagina's’, wordt duidelijk dat het nu juist die ideeën over ‘het absolute’ zijn (de ‘idéologie pâteuse’), waartegen hij stelling neemt, omdat ze ons het zicht benemen op de dingen. Hij beseft dat je nooit uit die wereld van ‘absolute ideeën’ losraakt als je het ene (absolute) idee bestrijdt door je vast te bijten in het andere (vandaar de term ‘pâteuse’). Dat soort theoretisch radicalisme laat hij achter zich. Wanneer hij met contrasten werkt, en dat doet hij veelvuldig, is dat niet om het ene met het andere te bestrijden, maar om het een met het ander te verhelderen.

‘Natuurlijk is de wereld absurd!’ roept hij Camus toe, ‘Natuurlijk betekent de wereld niets! Maar wat is daar tragisch aan? Ik zou het absurde graag zijn coëfficiënt van tragiek ontnemen.’ En een paar bladzijden verder: ‘Zeggen dat de wereld absurd is komt erop neer, te zeggen dat ze niet in overeenstemming te brengen is met het menselijk verstand. Dat mag geen enkel oordeel met zich meebrengen over het verstand (machteloos) of over de wereld (absurd). De triomf van het verstand is juist gelegen in de erkenning dat het zijn tijd niet moet verliezen met dergelijke exercities, *dat het zich moet wijden aan het betrekkelijke*.’

De ‘nieuwe mens’ die hij zich wenst, beschrijft hij als een evenwichtskunstenaar, die zich ‘tussen twee oneindigheden’ (die van de materiële wereld, en die van de woorden, de wereld van de geest) overeind houdt in de betrekkelijkheid. En die betrekkelijkheid heeft niets te maken met karakterloos gerelativeer, waarin alles van zijn scherpe kantjes ontdaan wordt, alle dingen hun belang verliezen en tegen elkaar worden weggestreept, maar integendeel: de betrekkelijkheid waarin het een pas in zijn eigen bijzonderheid zichtbaar wordt tegen de achtergrond van het andere. Een betrekkelijkheid in de meest letterlijke zin van het woord: alles bestaat pas *in betrekking tot* iets anders. Zo hebben de din-

gen, om voor ons te bestaan, onze woorden nodig, en de woorden, omgekeerd, de dingen.

Ponge kiest resoluut voor de wereld van de dingen, om ze met zijn taal tot leven te wekken. (*Susciter* en *ressusciter*: twee werkwoorden die hij in dit verband herhaaldelijk gebruikt, zowel met het oog op de dingen als op de mensen.) En daarin toont hij zich, behalve een gepassioneerd beschouwer van de dingen, ook een moralist.

Niet voor niets is La Fontaine een van zijn favoriete auteurs. In diens conciese fabels bewondert hij de Horatiaanse vereniging van het nuttige en het aangename die hij ook zelf nastreeft. Maar anders dan in de traditionele fabels, waarin de dingen en de dieren louter menselijke waarheden spiegelen, zijn in Ponges teksten de dingen of dieren zelf het uitgangspunt: ze vertonen eigenschappen die niet alleen een onuitputtelijke bron van genoegens vormen, maar ook een *les* bevatten. Er valt iets van op te steken: de mens kan zich spiegelen aan de dingen.

Dat gebeurt soms op een heel bedekte, impliciete manier, en soms heel expliciet, zoals in ‘Slakken’ en in ‘Notities voor een schelp’. Die laatste tekst, waaruit ik eerder citeerde, brengt me in de verleiding, Ponges beschouwing te vergelijken met een tekst van Paul Valéry, die ook gewijd is aan een schelp: ‘L'homme et la coquille’ (in vertaling te vinden in *Wat af is, is niet gemaakt*, De Bezige Bij 1987).

Hoewel Ponge zich verschillende malen polemisch over Valéry heeft uitgelaten (in *Proêmes* duidt hij hem aan als ‘een uit glas geblazen discipel’ van Mallarmé), heeft hij toch veel met hem gemeen: in de eerste plaats die bewondering voor Mallarmé, maar ook zijn classicistische voorkeuren, en een onmiskenbaar Franse rationaliteit. En misschien heeft het iets met dat laatste te maken dat ze beiden ook min of meer dichters *à contrecoeur* waren.

Beide teksten zijn meditaties naar aanleiding van een

schelp, en in beide teksten wordt de schelp bezien als een *maaksel* dat met het menselijk maken wordt vergeleken. Valéry's beschouwing is veel uitvoeriger en abstracter van aard, maar je kunt toch zeggen dat het in beide gevallen gaat om een poging, uit een ding iets te leren over menselijke mogelijkheden. Gemeenschappelijk is ook het uitgangspunt van de esthetische bewondering voor de schelp. Maar terwijl die voor Valéry aanleiding is tot speculaties over de oneindig gecompliceerde voorwaarden voor een bewust - dat wil zeggen menselijk - maakproces, geldt Ponges interesse vooral de beperking waarin zich het meesterschap toont van het schelpdier. Het weet *maat te houden*, het schept zich een woning die tegelijk een kunstwerk en een monument is, maar volmaakt aangepast aan de eigen fysieke maat. En daarin ziet hij tegelijk een esthetische en een ethische kwaliteit, die de schelp voorbeeldig maakt.

Hier ligt het essentiële verschil tussen Ponge en Valéry: het (esthetisch) genoegen dat voor Valéry uitgangspunt is voor kennistheoretische beschouwingen, is voor Ponge vooral aanleiding tot morele overwegingen over het gebruik van ‘de ware, gemeenschappelijke afscheiding van het weekdier mens’: de taal. Een tekst als ‘Notities voor een schelp’ laat duidelijk zien dat het Ponge niet alleen om de dingen als zodanig te doen is, maar - naast het genoegen dat hij eraan beleeft - ook om de ‘les’ die eruit te leren is. Er valt ‘quelque secret morale et logique’ in te achterhalen. En waar Valéry zich beperkt tot het najagen van een logisch geheim, gaat het hem uitdrukkelijk ook om een ‘secret morale’.

Zoals hij enerzijds steeds afstand bewaarde tot de filosofen met hun doctrines, zo kon het Ponge anderzijds ook niet zo veel schelen of zijn werk nu als poëzie beschouwd kon worden of niet. ‘Ik zou een *De natura rerum* willen schrijven,’ heet het in ‘Inleiding tot De strandkei’. ‘Het verschil met de hedendaagse dichters is duidelijk: ik wil geen gedichten com-

poneren, maar een enkele kosmogonie.' Het woord kosmogonie is in dit verband treffend: Ponges oeuvre zou omschreven kunnen worden als een 'leer van het ontstaan van de wereld' in en door de taal.

Later, in *La rage de l'expression*, scherpt hij zijn standpunt nog aan, wanneer hij naar aanleiding van een commentaar op zijn tekst over een dennenbos schrijft dat het daarin niet gaat om de wording van een gedicht, maar eerder in tegendeel, om de poging het gedicht te laten *vermoorden* door het object.

Daarom publiceert hij, na de 'gesloten teksten' van *Namens de dingen*, de 'open teksten' van *La rage de l'expression*: het zijn niet langer zorgvuldig geconstrueerde, voltooide eindprodukten, niet langer prozagedichten als die van *Namens de dingen*, maar reeksen notities, aanzetten, variaties, waarin het gekozen object voortdurend opnieuw, en vanuit alle mogelijke invalshoeken wordt benaderd. Neerslagen van een proces, zoals 'La Guêpe' en 'Le carnet du bois de pins', waarin creatie, kritiek en commentaar zich met elkaar vermengen en zonder onderscheid gepubliceerd worden - ongetwijfeld om te demonstreren dat het *niet* om de poëzie gaat maar om een 'exercice spirituel', een poging om de dingen serieus te nemen door jezelf, als taaldier, serieus te nemen. En dat is, zoals gezegd, voor Ponge ook een morele kwestie: 'Nooit proberen *de dingen te arrangeren*,' schrijft hij in *La rage de l'expression*, 'Dingen en gedichten zijn onverenigbaar. Het komt erop aan, te weten of je een gedicht wilt maken of je rekenschap wilt geven van een ding (in de hoop dat de geest er iets bij wint, voor zichzelf een nieuwe stap vooruit doet).' Zo ontstonden door de jaren heen teksten als *Le savon* en *La fabrique du pré*, die uitdijden tot de omvang van een apart boekje. (Van *Le savon* verscheen in 1973 een vertaling onder de titel *Zeep* bij Tango/Sijthoff).

De vraag of er (vanaf *La rage de l'expression*) nog wel sprake is van poëzie lijkt me minder interessant dan de vraag

of de literatuur wel zo gediend is met keurig in genres verkaveld literair werk. Is zij niet veel meer gebaat bij pogingen om aan haar maniërismen, aan de enge tovercirkel van haar ‘autonomie’ te ontsnappen?

De vruchtbare delta's van Ponges beschrijvingspogingen, waarin de poëzie dan wel niet het laatste woord mag hebben maar toch haar woordje meespreekt, vormen in elk geval een uniek landschap in de moderne literatuur, waarin de grenzen tussen kennis en kunst steeds weer vervagen in een spiritueel spel van eb en vloed. Een spel dat fundamentele vragen oproept over de woorden en de dingen, omdat het de dingen - of het nu gaat om een sigaret, een garnaal, een geit, een dennenbos, een vijg, een stuk zeep of een weide - op een nieuwe manier zichtbaar maakt: in het licht van de taal.

Oeroud verkeer

schrijven is wat gebeurt in het hart
van hooibergen: vuur maken
van stille geurige oogsten

schreef de dichter *Ter Balkt* bij wijze van motto voor in de bundel *Uier van t oosten*. Met vakmanschap en verstechniek heeft dat beeld niets te maken. Het beschrijft een inwendige, onwillekeurige gang van zaken: hooibroei, een gevreesd verschijnsel waardoor vroeger heel wat hooibergen en boerderijen in de as gelegd werden, is een proces waarbij opeengepakt hooi dat niet goed droog is begint te broeien en spontaan vlam vat.

Het is een beeld dat goed past bij de impulsieve poëzie van H.H. Ter Balkt, die in 1969 debuteerde in de profetenmantel van Habakuk II De Balker en sindsdien zijn eigen vuurtjes stookt. Het mag zijn dat hij zich eerst gewarmd heeft aan de vlammen van Lucebert, maar zijn eigen vuur knettert toch heel anders. Ter Balkt is geen Vijftiger. Ter Balkt is Ter Balkt: een buitenbeentje, een grommende profeet, een sjamaan uit Twente en een van de weinige lyrische pyromanen in onze hedendaagse poëzie.

In zijn eerste bundels, *Boerengedichten* (1969) en *Uier van t oosten* (1970), manifesteerde hij zich meteen als een grillig en luidruchtig talent met een heel eigen thematiek. Ook uit zijn pseudoniem bleek dat hij niet wars was van groteske gebaren en retoriek, en er geen been in zag, zichzelf te afficheren als een soort dorpsgek. Het is een slordige, maar kleurrijke en krachtige poëzie. Een paar van de Vijftigers geërfde tics verdwijnen langzamerhand in de volgende bundels, *De gloeilampen/De varkens* (1972), *Groenboek* (1973) en *Ikonen*

(1974). Ook de versvormen worden wat strakker, regelmatiger, maar de dwingende stem blijft onmiskenbaar dezelfde. In 1975 volgt *Oud gereedschap mensheid moe*, in 1977 *Helgeel landjuweel*, en pas in 1979 legt hij zijn pseudoniem af en publiceert *Waar de burchten stonden en de snoek zwom* onder zijn eigen naam: H.H. Ter Balkt. Daarna volgen *Hemellichten* (1984), *Verkeerde raadhuizen* (1986), *Aardes deuren* (1987) en *In de kalkbranderij van het absolute* (1990).

Van een opvallende evolutie of een ingrijpende ommekeer in zijn dichterschap lijkt geen sprake: zijn latere poëzie wordt wat ingetogener, wat melancholischer, maar nergens is er een duidelijke breuk met het voorafgaande. Ter Balkt blijft de dichter die hij altijd geweest is: temperamentvol, grillig associërend, nooit verlegen om een verrassend beeld. Het liefst is hij mij wanneer hij zijn onstuimige associeerdrift enigszins weet in te tomen en het netwerk van zijn beelden wat strakker aantrekt rond een enkel gegeven. Dan ontstaan zijn sterkste gedichten.

Maar Ter Balkt is geen dichter die streeft naar zoiets als ‘het volmaakte gedicht’. Niet het zorgvuldig berekende en getimede vuurwerk, maar het gedurig knagende, knetterende, joelende vuur zelf is zijn element. Zijn poëzie dingt niet naar een schoonheidsprijs, zij is eenvoudig wat zij is - een taalgeworden temperament, een mentaliteit.

Ter Balkt schrijft verzen die, zoals zijn tamme kraai Corvus in *Boerengedichten* het uitdrukt, ‘in een reuk van rauwheid staan’. Potige, aardse poëzie, waarin alles wat los en vast zit aan bod komt - van het gras en de gierpomp tot en met de Rolling Stones, de straatwegen, de benzinepomp, de rogge en de gloeilamp.

Op de achterflap van een van zijn bundels zegt hij: ‘Alles is één. Daarom mag blik meedoen en zilver meedoen, de benzinepomp en de vogelschrik, het kruispunt en de zandweg; het stof; het uranium; de snoek, de marskramer en de stad Londen. Want de poëzie is wat moet en niet kan, wat zou moeten

kunnen maar niet mag, wat kan en niet moet, wat welvoeglijk is en niet passend, wat korrekt is maar onfatsoenlijk.'

Een krachtige verklaring die in één adem een wereldbeeld en een poëtica lijkt samen te vatten. En het aardige van deze rebelse boutade is dat die zich van de plompverloren geponeerde eenheid van Alles razendsnel ontwikkelt tot de paradox van de poëzie: de onmogelijke omhelzing van alles tegelijk - legitiem gekkenwerk.

Het is een geluid dat je niet al te vaak hoort in de Nederlandse poëzie, die in het algemeen geen poëzie is van het grote gebaar. De angst voor pathetiek en grote woorden zit er diep in. Men spreekt bij voorkeur over de poëzie als een ambacht, een specialisme; zelden over de poëzie als passie. (De kortstondige revolte van de maximalen was vooral een roep om meer passie, maar erom roepen helpt weinig; passie moet blijken. Het ziet ernaar uit dat Ter Balkt voorlopig de 'maximale' dichter bij uitstek blijft.)

1

De poëzie van Ter Balkt heeft een uitbundig extravert karakter: het aantal uitroeptekens dat je tegenkomt is vele malen groter dan het aantal vraagtekens, zeker in de eerste bundels. Het is niet de poëzie van een in zichzelf gekeerde, beschouwelijke geest, maar van iemand die de wereld in al zijn verschijningsvormen gretig te lijf gaat met zijn taal.

En als *de dingen* in het werk van Ter Balkt een prominente plaats innemen, dan is dat niet in de problematische of filosofische zin, waarin ze bij andere, meer beschouwelijke dichters vaak figureren. Voor Ter Balkt vormen de dingen niet zozeer een probleem als wel een *verhaal*. Hij bezingt ze met zijn eigen, driftige temperament. Hij neemt ze mee in zijn vaart, en vaak lossen ze zich onmiddellijk op in een wolk van associaties en veranderen ze onder zijn pen in handelende personages.

Zoals de snelweg, die zich langgerekt door het landschap slingert, in het gedicht ‘El Greco, de weg!’ (in *Ikonen*) verandert in ‘een groot kunstenaar’, in ‘El Greco, de langgerekte’. Of de benzinepomp, in het gelijknamige gedicht uit *Waar de burchten stonden en de snoek zwom*, die achtereenvolgens een vogelschrik, een tondelzwam (‘niet gedetermineerd/ door Linnaeus’), een ‘mokkend crucifix’ wordt genoemd, om ten slotte te veranderen in een ‘vijfde evangelieschrijver’ en een

Zuilenheilige
die zijn volgelingen

toeroept: ‘Vlieg
naar de koperen einder!

Daar is de zoetheid.
Daar hangt de vrucht’.

Maar soms werken de dingen als magneten die het oudijzer van de herinnering om zich heen verzamelen. Het gaat in zijn poëzie meestal niet om de dingen op zichzelf, maar om de wereld waarvan ze deel uitmaken en die ze vertegenwoordigen. Een turbulente wereld die zo snel verandert dat ze op een dag overbodig worden en beroofd van hun functie achterblijven als een vreemd teken aan de wand. Zoals de eg, bijvoorbeeld:

De eg

Een grote trom van anekdoten is de grond.
Eg aan de muur, die is daarvan ver weg.
Eg is ingescheept voor een reis die niet komt.

Mollenschrik; fetisj de opgehangen eg,
van de specie in de muur, van de stofruit

en de dakpan omlaagrollend naar de grond

Optekenaar, dronken van grond, geen egel
onnozele hals savonds drinkend uit de snelweg,
vluchtigheid van asfalt kleurend met tijd.

Het doet mij stilstaan te zien hoe hij
hangt of schommelt: een spotter
zoetjes rottend in het weer en de winden.

Hij schreef formules in de grond, halm
groeide dan hoog en groen tot je de grond
niet meer zag; eg. De grond was dan weg.

Nee geen tederheden, verbannen diepte.
Hang maar verga maar bedenk maar er
staan er meer tegen de muur, eg.

Het is opvallend dat hij met name landbouwwerktuigen zoals de eg, de aardappelsorteermachine, de dorsmachine en de hooikeerder met grote sympathie en heimwee bezingt. Zij zijn de symbolen van een dynamisch boerenleven dat voor de dichter voorgoed verleden tijd is geworden.

Soms lijken deze machines met hun dynamiek voor hem te fungeren als metaforen van zijn dichterschap: zij bewerken de grond en de oogst zoals de dichter zijn taal en zijn beelden. Zoals in het bovenstaande gedicht: de eg is een ‘optekenaar’, die formules in de grond schrijft.

Zulke dingen blijven achter als stille getuigen van een leven dat verdwenen is. In het gedicht ‘Blauw kistje uit Archangel’ (*Waar de burchten stonden en de snoek zwom*) is het een klein kistje, ooit gekocht om aan de geliefde te schenken. Plaats en tijd van de aankoop zullen, net als de reden van de aankoop, in de herinnering vervagen en verdwijnen, maar het porseleinen kistje, teken van liefde, overleeft misschien:

ik stierf eerst, jij later
maar laat het er nog zijn, mijn doosje

mijn kistje met de bloemen en ranken
gekocht voor de liefste

in 1857
nee, 1859

Nooit gaan de jaren voorbij. Het leven
breekt nu iemand anders

In Riga
of in Archangel.

In zulke gedichten gaat het minder om de dingen zelf dan om de context waarin ze functioneren en waaraan ze hun betekenis ontlenen. Valt die context weg, dan krijgen ze iets emblematisch. De eg wordt, met name door de slotregels, een beklemmend beeld van vergankelijkheid, van een leven dat zijn zin verloren heeft, terwijl het gedicht over het kistje juist, integendeel, de hoop uitdrukt dat van de liefde die vergankelijk is althans het kistje zal overblijven - als een stille getuige.

De eg kan staan voor de dichter, die gedoemd is te verdwijnen, het blauwe kistje voor het gedicht, dat hem misschien overleeft en getuigt van zijn liefde. Maar zulke interpretaties zijn nogal willekeurig, en bovendien doen ze weinig recht aan de dingen zelf en aan de manier waarop Ter Balkt ermee omgaat. Hij is geen dichter die de dingen bewust stileert tot symbolen van zijn eigen dichterschap. Wanneer een dergelijke symboolfunctie zich toch opdringt, zoals in het geval van de eg, dan is dat eerder een gevolg van zijn sterke neiging zich met de dingen te vereenzelvigen.

Ter Balkt bekijkt de dingen niet zozeer, hij *vertolkt* ze eerder. Vaak laat hij ze *voorbijdansen*: nauwelijks hebben ze hun opwachting gemaakt of ze zijn al weer veranderd en opgelost in andere beelden, andere dingen. Door de uitbundige beeldspraak verwijst het ene ding altijd meteen naar andere dingen in de gedichten van Ter Balkt. Ze kunnen niet zonder elkaar: één ding is geen ding, lijkt deze poëzie te zeggen, en tegelijk: alle dingen zijn één ding - een wereld waarin alles onophoudelijk beweegt en verandert, en elk ding aanleiding en inleiding is tot andere dingen.

Het ding als geïsoleerd object, dat verwondering wekt en aanleiding is tot filosofische reflectie, komt bij ter Balkt niet of nauwelijks voor (al heeft hij bijvoorbeeld in *Groenboek* prachtige gedichten gewijd aan allerlei planten). Niet ‘verstilling’ of ‘stilstand’ - ‘dynamiek’ is hier het sleutelwoord. In zijn poëzie figureren de meest uiteenlopende dingen niet als ‘dingen’, maar eerder, zoals ik zei, als ‘handelende personages’. Zelfs wanneer hij een steen bezingt (in *Uier van t oosten*) wordt dat een geschiedenis, een verhaal vol leven en beweging.

De veelbesproken vervreemding van de dingen, waaruit de moderne poëtische belangstelling voor de a-humane, materiële wereld is ontstaan (voor Paul Rodenko in 1975 aanleiding om in *De Revisor* te spreken over een ‘materie-poëzie’), lijkt in deze poëzie geen rol te spelen.

2

Voor Ter Balkt spiegelt elk ding op zijn eigen manier de wereld waarvan het deel uitmaakt - en zo spiegelt de dichter zich op zijn beurt in de wereld van de dingen. Sterker nog: hij verklaart zich solidair, hij *vereenzelvigt* zich met de dingen.

In een typisch Ter Balkt-gedicht als ‘Een ui’ gaat dat bijvoorbeeld zo:

Een ui

Ik heb nooit geloofd in applaus noch in zilverglans.
Nee heer. Ik ben het kalf bij de uier. Maskers af,
zonder tatoeëring, naalden, mijn smoel is zuivel;

mijn demonen heb ik altijd bij mij, trouw als kaas
en roggebrood, doorsnee van de ontbijter. Aangaande
taal en haar stampij: geen kunst karn ik: boter!

In de wijdvermaarde karnton van trottoirs genaamd
N. (1850 jaar kultuur; oude trog aan de Waal) Kroegen
downtown *jammeren Black Axe Blues, als middernacht*

zwalkt; men hoort: ik kokhals het gangbaar idioom. Laf
bij de hazen af ben ik: wat maakt het ei klaar tegen de eters?
Kaas tegen de kaasschaaf, de bloem tegen de plukkers?

Haas op de woordheide, *schreef Wolfram. Onder gloei-*
draad, hei in vazen, herinner ik mij hoe ik dikwijls
als ui neerlag onder blikkerend keukenmes, tranend oog;

opziend in oogopslagen, zoete, dappere en glazig; zo
rolt en ligt soms een ei; sprakeloos van ontzetting
want zijn kippekont ontviel hem. O arme dingen!

Spreekstem van eieren, hij in de goocheltoer, hij, zij,
bestemd voor de maag ik blaas tegen giganten; ik, stem
van de messentrekker die zijn mes trekt (middernacht!)

omdat zijn tong kleiner dan zijn mes; omdat zijn korte,
te korte strot vermogen mist zijn roede als paraplu
te vermommen; zijn lippen geen storm dragen, zijn hart

geen mikrofoons vindt. Broeder zool, eierschaal, ui!
Langs jullie trottoirs, snijders, *drijf ik in plassen*,
anoniem voorgoed, want jullie ijdelheid verveelt mij.*

Het is, ondanks de regelmaat van drieregelige strofen, op het eerste gezicht een nogal chaotisch gedicht. Ongeveer alle typische kenmerken van zijn poëzie zijn erin terug te vinden: de verrassende associatieve sprongen, het retorische, de exclamatie, de burleske beelden, het stuwende ritme, en ook inhoudelijk: de toon, de provocerende uitval, de zelfrelativering en - last but not least - zijn houding tegenover de dingen. Of liever: zijn solidariteit met de weerloze dingen.

Het kalf, de kaas, de haas, de ui, het ei - ze zijn allemaal voorbestemd, te vallen onder het mes van de 'snijders', allemaal slachtoffers van de onverzadigbare maag. (*Karnton, trog* en *maag* zijn de analoge beelden die duiden op het proces van vernietiging en verandering dat zich daar voltrekt. Het zijn de plaatsen waar de ene substantie veranderd wordt in de andere). Dit gedicht gaat over eten en gegeten worden. En opmerkelijk is de verschuiving van het perspectief van de eter ('Ik ben het kalf bij de uier'), naar het voedsel. Een overgang die plaatsvindt via het beeld van de stad als karnton van trottoirs: ook de eters worden ten slotte gegeten.

Maar er gebeurt meer: kunst en cultuur worden nogal hardhandig geconfronteerd met het natuurlijke gegeven van eten en gegeten worden: de kunst wordt afgewezen: 'geen kunst karn ik: *boter*!' En even verderop wordt de parallel tussen voedsel en taal verder doorgetrokken: 'ik kokhals het gangbaar idioom'. Het werkwoord 'kokhalzen' maakt de ambivalentie zichtbaar tegenover het gangbare (taal)voedsel. Het is onmogelijk zich te onttrekken aan de wet van eten-en-

* Na publikatie van dit stuk in *De Revisor* liet de dichter mij weten, niet gelukkig te zijn met de keuze van dit gedicht, dat hij inmiddels volledig verwerpt. Maar aangezien het een aantal thema's bevat die mij karakteristiek lijken voor zijn dichterschap heb ik het hier gehandhaafd.

gegeten worden. De ontsnapping in de kunst is maar schijn.

'Wat maakt het ei klaar tegen de eters?' Hier is de identificatie met het voedsel een feit, dat bezegeld wordt met een citaat van Wolfram (von Eschenbach, neem ik aan): '*Haas op de woordheide*'. Ook de haas is een eter, maar hij is evengoed prooi en slachtoffer - bestemd om gegeten te worden.

Haas op de woordheide - het lijkt me een adequate typering van Ter Balkt als dichter, vooral in een gedicht als dit: hij slaat de meest verrassende haken op zijn associatieve vlucht, snelt van het ene beeld naar het volgende en laat de verblufte jager zien dat de rechte weg van zijn kogel op de woordheide niet erg doeltreffend is.

Nauwelijks heeft de lezer hem in het vizier of hij is al weer weg: de middeleeuwse dichter gloeit nog even op in de gloeilamp boven de tafel waaraan zijn twintigste-eeuwse collega zit te schrijven - waar de hei is gereduceerd tot een boeketje in een vaas - en inmiddels is hij al onder het keukenmes beland in de gedaante van een ui. En van een ui naar een ei is maar een klein stapje.

De komische wending 'want zijn kippekont ontviel hem', met zijn onverwachte omkering, onderstreept effectief de hulpeloze kwetsbaarheid van het ei. Maar het komische is intussen niet minder grimmig en werkelijk: de kwestie van eten of gegeten worden is geen kwestie van 'de kip of het ei'. Zowel de kip als het ei worden vroeg of laat opgediend. En de dichter heeft de kant van de verliezers gekozen: hij is de 'spreekstem van eieren'. Willens en wetens trekt hij aan het kortste eind. Hij is niet het mes, maar de stem van de messentrekker. Dat wil zeggen: het protest dat niets uitricht, dat tekortschiet. Het hart dat 'geen mikrofoons vindt'. En ten slotte drijft hij in plassen langs de trottoirs van de *snijders* - een even cynisch als honend en uitdagend beeld - 'anoniem voorgoed, want jullie ijdelheid verveelt mij.'

Hij kiest voor de messentrekker, en tegen de snijders, blijkbaar omdat de wanhoop en de rebellie van de eerste hem

sympathieker is dan de ijdelheid van de laatsten. Die ijdelheid is tenslotte niet veel anders dan een gebrek aan inzicht in het onverbiddelijke verband tussen eten en gegeten worden.

De gewraakte ijdelheid van het slot sluit naadloos aan bij de beginregel: ‘Ik heb nooit geloofd in applaus noch in zilverglans.’ En dan lijkt het ook haast onvermijdelijk, de ijdelheid van de ‘snijders’ in verband te brengen met de kritische woorden ‘aangaande/ taal en haar stampij’: ‘geen kunst karn ik: *boter*!’ Dat is een anti-esthetische beginselverklaring. Zijn woorden willen in eerste instantie *voedsel* zijn, zij komen tegemoet aan de eerste levensbehoefte. En als zijn woorden voedsel zijn, wat ligt er dan meer voor de hand dan dat zij zich ook daadwerkelijk met het voedsel - boter, kaas, ei, ui - identificeren? (Ook in een latere reeks als ‘weggegooid voedsel op weg naar het bal’, in *Aardes deuren*, is er een dergelijke identificatie met voedsel, maar nu gekoppeld aan de christelijke eschatologie, aan de idee van dood en wederopstanding. Die koppeling van beelden, ontleend aan de spijsvertering, met de idee van dood en wederopstanding staat overigens niet op zichzelf: het is een topos in de moderne poëzie, zoals Rodenko liet zien in ‘De experimentele explosie in Nederland’)

3

Kenmerkend voor een gedicht als ‘Een ui’ is het haast onbegrensde vermogen tot metamorfose: met een vanzelfsprekend gemak neemt het ‘ik’ de gestalte aan van een kalf bij de uier, van een ui onder het mes, of zelfs van plassen die langs het trottoir drijven.

Dat fascineert mij. Niet omdat het iets nieuws zou zijn; integendeel - het is eerder traditioneel te noemen dat het dichterlijk ‘ik’ zich identificeert met wat-het-maar-wil. Maar dat expansieve ‘ik’ is al sinds lang een beetje in onbruik ge-

raakt. De dichter heeft zich, als hij het woord ‘ik’ nog gebruikt, bescheiden teruggetrokken in zijn eigen vel. Zo niet Ter Balkt. Hij is helemaal geen typische ik-dichter, en wellicht kan hij het juist daarom onbekommerd inzetten waar hij wil: zijn ‘ik’ blaast zich niet op, noch sluit het zich op - het verkeert vrij met de dingen.

In andere gedichten voert hij de dingen sprekend op, zoals in ‘De akker-distel’ en in ‘Ikoon van de nachtschade’ (beide in *Groenboek*), of in ‘Ik, steen uit de zee’ (*Uier van t oosten*), waar een in onbruik geraakte steen zijn verhaal vertelt en de zee in zichzelf terugvindt in de vorm van een schelp. En niet zelden spreekt hij de dingen toe, moedigt ze aan, jut ze op: ‘bijl, hak! akkers, bezing mij!/ Hooivork, vlieg, haal de valk neer.’ (‘Van de meekrap-akker I’, in *Uier van t oosten*).

Zijn poëzie getuigt, kortom, van een grote vertrouwdheid met, en een minimale distantie tot de dingen. Hij is voortdurend met ze in gesprek. En dit in-gesprek-zijn met de dingen is in zijn geval meer dan een metafoor: dat bewijst de frequentie waarmee zulke vocatieven en adhortatieven, en vooral ook *personificaties* in alle mogelijke varianten voorkomen. Zijn poëzie fungeert als het medium waardoor hij in contact treedt met de wereld van de dingen. Hij leeft ermee en ze leven voor hem.

Er is in de huidige Nederlandse poëzie geen dichter te vinden die zo veelvuldig, zo gemakkelijk en zo gedurfd personifieert als Ter Balkt (of het zou Leo Vroman moeten zijn). Ook al heeft het personifiëren diepe wortels in het alledaags taalgebruik, en zal het daarom wel nooit helemaal verdwijnen uit de poëzie, toch kom je in de hedendaagse poëzie betrekkelijk weinig nadrukkelijke personificaties tegen. Daarom vallen ze bij een dichter als Ter Balkt des te sterker op. Wie bij Ter Balkt alle personificaties weg zou willen strepen houdt nog geen kwart van zijn poëzie over, vrees ik. En erger nog: wat er ook overblijft, het hart zal eraan ontbreken. Want het personifiëren is hier veel meer dan een willekeurige

literaire stijlfiguur. Het drukt een manier van leven, een manier van kijken, van denken en van voelen uit. Het is of hij op voet van gelijkheid leeft met alles om hem heen. In zijn poëzie krijgen de dingen - zelfs de meest vormeloze - als vanzelf de gestalte van personages, van *dramatis personae*. Neem bijvoorbeeld ‘Grond’, uit *Hemellichten*:

Grond

De sparrebossen losten op
in zonderlinge regens.
's Nachts kwam hun grond langs
gehuld in een aarden jas
om de slapers te verschrikken.

De grond bonsde op de deuren,
wekte de balladenzangers.
Als zij hun deuren openden
zagen ze nog net de grond
om de straathoek verdwijnen.

Zachtjes, zachtjes als regen
sloop de grond de straten door
zwaaiend met een sparretak:
- Verlossing,
o, verlossing! Geef mij vossen.

Helemaal van slag door 't dwalen
over de stadsplattegronden
klopte de grond aan en verdween.
Twijfelend wat te doen
als de toneelheld Hamlet...

In de grond klopt bonzend
een verdrietig hart...

Vernederd sleept de grond zich
als na een verloren duel
over de stenen trottoirs.

Arme, arme grond!
Geen dak om onder te liggen
dan het blauwe lekkende dak,
het naaldenregenend plafond.
Beuk en linde in 't houtvuur.

Gasbuizen als luitsnaren
om zijn schouder, tokkelend
op een oliedruppelend motorblok
zwerft de grond radeloos rond,
‘*Lief mos ik wil naar huis*’

De grond als een ontheemde zwerver: er is geen plaats voor de grond - een frappante paradox, die tot nadenken stemt. En een verbluffend geval van personificatie. Zoals ook, om nog een voorbeeld te noemen, het geval van de zingende hoefijzers van de paarden van Desiderius Erasmus, in *Aardes deuren*. En het zou weinig moeite kosten deze voorbeelden aan te vullen met een hele rij andere.

Je kunt personifiëren op verschillende manieren: door dingen sprekend op te voeren, door ze menselijke gedachten of eigenschappen toe te dichten, en ook door ze handelend op te laten treden. Ter Balkt doet het op alle mogelijke manieren, en doordat hij allerlei werkwoorden die een specifiek menselijk handelen uitdrukken even makkelijk uitleent aan dingen, planten of dieren, weeft hij met zijn taal een wereld waarin alles bezield is en alles met alles communiceert.

De grond, in het bovenstaand gedicht, bonst op deuren, spreekt en twijfelt zelfs ‘als de toneelheld Hamlet’. De bloedzuiger in het gelijknamige gedicht (in *Uier van t oosten*) beschrijft hij als een ‘anonymus van de bossen, onvindbaar

kamperend/ zijn lege rugzak troosteloos naast de eikel'. En in het titelgedicht van *Oud gereedschap mensheid moe* heet het:

> *Oud gereedschap ver van huis*
> *bedenkt geen rondeel om te klagen.*
> *Oud gereedschap huilt niet in het donker.*

Zo roepen zijn gedichten niet zelden de sfeer op van oude sagen, sprookjes of fabels, waarin personificaties heel gewoon zijn. Door deze personifiërende procédés krijgen de dingen een gestiek en een dynamiek die ze niet echt vermenselijkt, maar ze toch op de een of andere manier vertrouwd maakt.

In dit stijlverschijnsel klopt het hart van Ter Balkts poëzie: het getuigt van een verbondenheid met de dingen die ons langzamerhand vreemd is geworden en die niettemin in deze poëzie overtuigend gestalte krijgt.

In zijn essay 'Der Beruf des Dichters' (in 'Das Gewissen der Worte', 1976) noemt Canetti als het belangrijkste kenmerk van een werkelijk dichterschap dat de dichter een 'hoeder van de metamorfosen' is. Hij beschikt over een vermogen dat volgens Canetti aan het uitsterven is, namelijk het vermogen tot gedaanteverwisseling. Hij kan zich 'inleven' in alles ter wereld - en het is zijn plicht dat te doen en zoveel mogelijk gestalten en verschijningen in zich op te nemen.

Canetti ziet met name de oude mythen als de kroongetuigen voor dit oeroude en fundamentele menselijke vermogen. En hij verbindt het met het gevoel van verantwoordelijkheid dat de dichter volgens hem moet kenmerken: tegenover het erfgoed van de oude mythen enerzijds, maar ook tegenover de wereld waarin hij leeft.

Het boeiende van deze opvatting is dat ze het dichterschap in een veel ruimer kader interpreteert dan doorgaans het geval is. Ze gaat volkomen voorbij aan de gangbare (literaire)

opvattingen over het dichterschap in engere zin - de dichter als maker, als taalingenieur etc. - en definieert het in de eerste plaats als een levenshouding, met sociale en morele implicaties. Het is een opvatting die niet uitgaat van de taal, maar van een zo mogelijk nog fundamenteler gegeven: de beweeglijkheid van de menselijke geest, die aan de basis ligt van onze kennis van, en onze betrokkenheid bij de wereld. Ik denk dat de figuur van Ter Balkt en de waarde van zijn poëzie vanuit een dergelijke opvatting van het dichterschap nog het best te benaderen zijn. Ik noemde hem al een 'sjamaan', en met de opvatting van Canetti in het achterhoofd krijgt dat woord hier zijn betekenis: het is inderdaad een pre-rationele kennishouding, een absoluut ongekunstelde betrokkenheid, waaruit de poëzie van ter Balkt opwelt.

Hij is een dichter die het niet in de eerste plaats moet hebben van zijn verstechniek maar van zijn beelden, van de verbeelding waarmee hij de dingen bezielt. Zijn werk herinnert er nog eens aan dat dichterschap niet in de eerste plaats iets literairs is, maar te maken heeft met een manier van leven, een *houding* - wat het tegendeel is van een pose.

4

Dat vakmanschap meesterschap is mag waar zijn voor bierbrouwers en meubelmakers, maar of het ook voor dichters geldt betwijfel ik. Zou er één dichter bestaan die alleen om zijn vakmanschap wordt geprezen en gelezen? Een goede dichter is altijd meer dan een bouwer van taalmachientjes, ook al kennen we voor wat dat 'meer' inhoudt alleen ongrijpbare kwalificaties als 'talent', 'persoonlijkheid', 'gedrevenheid' etcetera.

De kracht van Ter Balkts poëzie ligt in het fundamentele engagement dat eruit spreekt, en daarmee is zij een vitale bevestiging van Canetti's opvatting. Bovendien biedt die de

ruimte om een aantal andere eigenaardigheden van Ter Balkt als dichter in hun onderlinge samenhang te zien. Hij is bijvoorbeeld een van de weinige hedendaagse Nederlandse dichters, misschien zelfs de enige, die bewust aanknoopt bij de oude, orale poëzietraditie, zonder een *performing poet* te zijn in de trant van Deelder of Chabot. (Deze nieuwe orale poëzie is een typische stadspoëzie, die vaak meer te maken heeft met rockmuziek en popcultuur dan met literatuur). Ter Balkt is de enige, bij mijn weten, die een brug probeert te slaan tussen de literaire poëzietraditie en de volkse poëzie van een uitgestorven ras van straatzangers en sprooksprekers. Dat is niet alleen te zien aan de vorm van veel van zijn gedichten (zijn voorkeur voor herhalingen, voor rondelen en rondeelachtige gedichten, dans- en drinkliederen, zinspreuken, volksgezegden etc. - zie bijvoorbeeld de bundels *Oud gereedschap mensheid moe* en *Helgeel landjuweel*), maar ook aan zijn onderwerpkeuze en de toonzetting die nogal afwijkt van die van de gangbare literaire poëzie.

Binnen de Nederlandse poëzie, die in hoofdzaak geschreven wordt door letterkundigen en andere academici, door verstedelijkte intellectuelen, neemt Ter Balkt daardoor een uitzonderlijke positie in: zijn poëzie vertoont allerlei volkse trekjes, ze is vaak burlesk, boertig, nu eens goedmoedig, dan weer fel van toon - maar zonder ooit concessies te doen aan de platheid en het goedkope sentiment van een vertroste volkscultuur.

Hij heeft weinig gemeen met de *poeta doctus*, hij voelt zich meer verwant met de *outlaw*, de nar, de dichter als dorpsgek. Er loopt door zijn werk een rode draad van polemiek, soms onderhuids, smeulend als een veenbrand, soms expliciet oplaaiend, tegen de cultivering van kunst en literatuur als waarden op zichzelf, en tegen de vervreemding van het elementaire leven.

‘Ik kom echt van het land,’ zei hij in een gesprek met

Diepstraten en Kuypers (1980), ‘jaren op de boerderij. En dan kom je er wel achter dat de natuur niet het roodborstje is dat tegen het raam tikt (...). Het gaat erom dat mens en natuur één geheel zijn, zoals ooit dans, muziek, spreken en monotone bezweringen allemaal een geheel waren. Mijn poëzie grijpt heel ver terug, naar dingen die vanaf de ijzertijd tot 1950 bestaan hebben, daar put ik uit. Het ploegen, het zaaien, het daarbij betrokken zijn. Dat heeft tegenwoordig niet de minste betekenis meer; je één voelen met, daar is alle zuurstof uit. Maar het is wèl belangrijk, en het heeft voor mij heel veel met Twente te maken.’

Op hun vraag naar literaire invloeden die hij heeft ondergaan zegt hij, na het noemen van een paar namen: ‘...maar echte beïnvloeding? Mijn *omgeving* beïnvloedde me.’ En vervolgens vertelt hij over een boerenknecht in Boekelo die grote indruk op hem maakte. Dat is karakteristiek.

Maar Ter Balkt mag dan een boerendichter zijn, zijn poëzie heeft niets provinciaals of benepens. Op zijn eigen manier benut hij bepaalde verworvenheden van de twintigste-eeuwse poëzie (met name de erfenis van de Vijftigers, hun associatieve beweeglijkheid) voor zijn tegendraads-boerse thematiek. Zijn poëzie zit vol met citaten uit en verwijzingen naar de wereldliteratuur: van Sapfo tot en met Hölderlin en Chlebnikov, en naar de beeldende kunst: van Breughel tot en met Joseph Beuys, zonder dat dit een pretentieuze of pedante indruk maakt.

Ook zijn diepgeworteld wantrouwen tegen alles wat zich onder het vaandel van de ‘vooruitgang’ aandient laat zich misschien uit zijn ‘sjamanistisch’ dichterschap verklaren. Zo heeft hij bijtende gedichten geschreven over wat de textielindustrie in Twente aanrichtte, in *Uier van t oosten* en in *Groenboek*; de oprukkende stadswijken, de snelwegen, de teloorgang van het platteland - dat alles speelt een prominente rol in zijn werk.

Zijn poëzie heeft vaak een sterk maatschappijkritische, soms zelfs een apocalyptische ondertoon. Maar goedkoop gemoraliseer weet hij altijd te vermijden. Wanneer hij de benzinepomp bezingt heeft hij aan een paar rake beelden genoeg om het evangelie van de snelheid te hekelen zonder de dominee uit te hangen.

In 'Waterloo Station, Londen' karakteriseert hij het station o.a. als 'mensenrasp' waaruit 'vijlsel van reizigers' wegstuift. En in datzelfde gedicht staat een strofe die zijn visie op de eigen tijd heel bondig samenvat:

Alles is doorgang.
Alles is ijlen.
Alleen de passage
is blijvend.

Maar dat station, met zijn ijlende dynamiek, is tegelijk een beeld voor zijn eigen poëzie, die ook passage zijn wil, waar alles en iedereen doorheen gaat, die alles en iedereen in zich opneemt en weer uitspuwt. Zijn poëzie spiegelt ook de rusteloosheid, de verwarring en de versplintering van een op drift geraakte wereld die kraakt in haar voegen.

Ter Balkt laat zich ook kennen als een dichter die op zijn eigen manier mythologiseert: of hij nu dicht over aardappelen of provo-happenings, alles, tot en met de razernij van het moderne verkeer, de fastfoodrestaurants en de nucleaire installaties van Kalkar, weet hij moeiteloos te verknopen met de oerbeelden van de natuur. Zo krijgen ook deze eigentijdse zaken hun plaats in het vliegend tapijt van zijn poëzie: Waterloo Station vergelijkt hij o.a. met een dennenbos; de keten van MacDonald's-eethuizen met het mycelium van de vliegenzwam en in de cyclus 'Joseph Beuys' spreekt hij over het 'nektar' uit 'de boosaardige raten van Kalkar'. Op die manier relativeert hij de traditionele tegenstelling tussen cultuur en

natuur: alle voortbrengselen van onze cultuur zijn tenslotte maar een uitwas van de natuur (die immers ook in ons werkt), en als zodanig zijn ze onderworpen aan dezelfde eeuwige cyclus van groei, bloei en verval, van leven en dood, van eten en gegeten worden.

Het verschil tussen een mens, wat hij ook bedenkt en onderneemt, en een roggekorrel die een wonderbaarlijke reis maakt (in *Uier van t oosten*), blijft vanuit dat perspectief gering: ook een mens kan zich niet buiten, laat staan boven de natuur plaatsen. Dingen, planten, dieren en mensen zijn vanuit een dergelijk perspectief lotgenoten. Al zijn beelden en zijn personificaties zijn uiteindelijk de uitdrukking van dit besef van een fundamentele verwantschap en verbondenheid van al het bestaande: het is, in duizend-en-een gestalten, steeds hetzelfde grimmige verhaal.

Vanuit dat perspectief is ook het verschil tussen heden, verleden en toekomst nogal betrekkelijk, want dit verhaal is van alle tijden. Zo kan het makkelijk gebeuren dat in een gedicht over de bouw van een chipsfabriek (‘ragfijn als zeer oude poëzie’ zijn de chips, ‘ragfijne/ hymnen van silicium en fluorwaterstof’) plotseling James Cook opduikt, die met 60 vaten zuurkool aan boord scheep ging om de Stille Oceaan te ontdekken. Ook wanneer hij aan actuele gebeurtenissen refereert (wat hij niet zelden doet) blijft hij de wereld toch steeds in dit oeroude, mythische perspectief zien - juist omdat het zijn actualiteit nooit verliest.

Dit ‘mythologiserende’ karakter van zijn poëzie uit zich dus niet daarin, dat zij veelvuldig een beroep doet op oude mythen, want dat is niet het geval. Ik bedoel daarmee dat zij ontspringt aan een bewustzijn dat de mens niet isoleert van ‘de natuur’, maar hem eerder begrijpt als een vertolker van haar allesomvattende verhaal - zoals ook de mythen de wereld vorm gaven als een verhaal.

Dat verklaart ook waarom veel gedichten van Ter Balkt, die toch in de eerste plaats een lyricus is, iets van rudimentai-

re vertellingen hebben, zoals oude balladen. De dingen delen zich mee, al is hun ‘verhaal’ nog zo fragmentarisch en discontinu, doorbroken door allerlei lyrische en associatieve zijsprongen. Zijn personifiërende verbeelding maakt de wereld van de dingen toegankelijk als een verhaal.

Het zou een vergissing zijn, zulke personificaties te interpreteren als een naïeve vermenselijking van de dingen, of van de natuur; dat soort naïeveteit is hem vreemd. Ze zijn eerder een uitdrukking van de ‘leesbaarheid’ van de wereld, van het communicatieve karakter van de dingen, dat steeds meer verloren gaat in de achteloze manier waarop wij met ze omspringen en ze exploiteren.

Ik weet het, woorden als ‘mythisch’ en ‘mythologiseren’ bezitten een regressieve bijsmaak en worden vaak in negatieve, kritische zin gebruikt. Maar die gewoonte, een relict uit de Verlichting, toen ‘ontmythologisering’ een zaak was die de hoogste prioriteit genoot, belemmert het zicht op de eigenlijke betekenis van de mythe. Want het wezenlijke van de mythe is niet een leugenachtige romantisering van de realiteit, maar juist de poging om de grondpatronen ervan in beelden te vangen. En het is een van de verdiensten van Ter Balkts poëzie dat zij ook in de door *high-tech* overspoelde wereld van nu zulke grondpatronen voelbaar weet te maken.

Met ‘Blut und Boden’-romantiek heeft dat ondertussen niets te maken: zijn gedichten laten de natuur, hoezeer ook gemanipuleerd en mishandeld, alleen zien als een onontkoombare realiteit, een kracht die op haar beurt ons doen en laten beheerst. Als Ter Balkt een romanticus is, dan een romanticus zonder illusies, die zich ook pijnlijk bewust is van de tegenspraken waarin wij ons verstrikt hebben. Daarvan getuigt bijvoorbeeld een gedicht als ‘Schaamte’ (uit *Aardes deuren*), waarin de gedachten in het hoofd even machteloos blijken als het vee in een spoorwagon die aan de grens wordt opgehouden:

Schaamte

Deze struikelende gedachten
(dit zijn verzegelde gedachten)
sterven in hun zwartwitte vel

Ze mogen de grens niet over
Ze zijn gevaarlijk voor twee landen
Ze hebben geen paspoort meer

Het is duister in de cafés
wanneer de lichten in de tabak
en de glazen geheel gedoofd zijn

Het is aardedonker in het oog
van douane slapend in haar blauw huis
door kwade gedachten bestraald

Dit is geen kooi; dit is een hoofd
vol zwart-wit kronkelende slangen,
- tegengehouden aan de grens

Dit is niet een spoorwagon
stilstaand tussen Oostenrijk en Italië
stilstaand met kreunend vee

Luister beter: wij zijn het zelf,
strompelend en vallend in onze kooi
Ons menner wanend en herder.

'Wij zijn het zelf': het doet denken aan het *tat tvam asi* ('Dat zijt gij') van de Brahmanen, maar zo ver gaat Ter Balkt niet. Hij verbindt er geen diepe wijsheden aan, maar zegt eenvoudig 'Luister beter' - en laat het ene zien als de keerzijde van het andere.

Hoe somber zijn visie op zijn eigen tijd ook is, en hoe bitter hij zich ook over allerlei zaken uit kan laten, hij sluit zich er niet voor af: in zijn poëzie is inderdaad plaats voor alles, zij is een vat vol tegenstrijdigheden, en wil dat ook zijn.

De grote greep waarmee zij voortdurend probeert alles te omvatten, die de kracht - en soms ook de zwakheid - van deze poëzie is, kan worden opgevat als haar enige rechtvaardiging. Het werk van Ter Balkt is een krachtig pleidooi voor de verbeelding als een bindende, bezielende kracht. Voor het dichterlijk vermogen tot gedaanteverwisseling zoals Canetti het opvatte. Je zou het zelfs een soort holisme kunnen noemen, maar dan zonder zweverigheid en halfzachte bijverschijnselen.

En misschien is die poëtische verbeelding in de visie van Ter Balkt ook wel de enige rechtvaardiging van het bestaan van de mens. Hij heeft niet zo'n hoge pet van hem op, maar hij neemt hem toch in bescherming als hij in de slotstrofe van het gedicht ‘Aan zee, in de storm’ (uit *Aardes deuren*) zingt:

> *Jaag, zee, jaag niet op ons.*
> *Wij zijn rampen en zingen. Oer-*
> *oud verkeer joelt door ons,*
> *jaagt ons over de kling.*

Het zintuig van de formulering

> *Wem teilt die Lampe sich mit? Das Gebirge? Der Fuchs? - Hier aber lautet die Antwort: dem Menschen. Das ist kein Anthropomorphismus. Die Wahrheit dieser Antwort erweist sich in der Erkenntnis und vielleicht auch in der Kunst.*
>
> Walter Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*

1

Gaat poëzie ergens over? Er zijn mensen die beweren van niet - en vaak zijn dat dichters, dus mensen die het weten kunnen. Voor hen is poëzie nog het meest vergelijkbaar met zoiets als muziek, die ook ‘nergens over gaat’.

De Duitse dichter Novalis sprak aan het eind van de achttiende eeuw ook over de muzikale geest van de taal en hij vergeleek haar in zijn ‘Monolog’ met wiskundige formules: ‘Kon men de mensen maar duidelijk maken dat het met de taal gesteld is als met de wiskundige formules - ze vormen een wereld op zich - ze spelen alleen maar met zichzelf, drukken niets anders uit dan hun (eigen) wonderlijke natuur, en juist daarom zijn ze zo expressief - juist daarom spiegelt zich in hen het zeldzame spel van de verhoudingen tussen de dingen.’

Woorden verwijzen alleen naar andere woorden, ze spelen een spel met zichzelf - maar juist door dat vrije spel zijn ze in staat het zeldzame ‘Verhältnisspiel’ van de dingen te spiegelen, zoals ook wiskundige formules dat doen. Er bestaat dus wel een relatie tussen woorden en dingen volgens Novalis,

maar alleen indirect. Juist het ontbreken van een rechtstreeks verband is de voorwaarde voor de bewegingsvrijheid die ze betekenisvol maakt. Dat zou je de paradox van de poëzie kunnen noemen - dat de woorden pas werkelijk betekenisvol worden als ze zich loszingen van hun alledaagse betekenis, van hun instrumentele functie, en hun eigen spel mogen spelen.

Dichters gebruiken de taal niet op de normale, instrumentele manier: in een gedicht is de taal geen middel om een doel te bereiken of een bedoeling kenbaar te maken, zoals in het dagelijks leven. In poëzie wordt de taal zelf zichtbaar, en vooral: hoorbaar. Maar in de muziek van de klanken klinkt ook een muziek van betekenissen mee. Hoezeer de woorden ook muziek worden - ze winnen daardoor eerder aan betekenis dan dat ze zich daarvan bevrijden. Ze betekenen op een andere manier dan gewoonlijk. Daarom kan poëzie functioneren als een soort spiegel, waarin dingen zichtbaar worden die gewoonlijk niet zo zichtbaar zijn. Een spiegel, niet van de wereld zelf, maar van de manier waarop de wereld wordt waargenomen, of van de manier waarop ze ons *aanspreekt*.

Zo gezien gaat poëzie dus wel degelijk ‘ergens over’: bijvoorbeeld over de manier waarop het woord als een soort zintuig kan fungeren.

2

Het is sinds lang gebruikelijk, de relatie tussen woord en zaak te beschouwen als volstrekt conventioneel, dat wil zeggen: niet gebaseerd op enig werkelijk verband, maar op ‘afspraken’. En als je bedenkt dat eenzelfde zaak in verschillende talen door volkomen verschillende woorden wordt weergegeven, dan lijkt het bewijs daarvoor geleverd.

Maar zo gemakkelijk laat de taal zich toch niet losmaken van de dingen. Als het verband tussen woorden en dingen

louter conventioneel was, zou je de taal kunnen hanteren als instrument waarmee we de wereld naar believen kunnen ordenen en manipuleren. En dat gebeurt ook volop. Maar de poëzie laat zien dat de taal veel diepere wortels heeft - die ons doen en laten in de wereld in een heel ander daglicht stellen.

Er zijn dan ook steeds weer denkers geweest die zich niet bij een dergelijke opvatting neer wensten te leggen. Walter Benjamin is daarvan een interessant voorbeeld. In het vroege essay 'Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen' (1916) ontwikkelde hij een heel ander soort taalfilosofie.

Hij gaat uit van het joodse scheppingsverhaal: de goddelijke schepping door het Woord. De goddelijke woorden waaruit de wereld werd geschapen vormden de eerste, de universele taal: Gods woorden zijn *dingen* geworden. Ofwel: alle dingen zijn 'goddelijke woorden'.

God schiep alle dingen door het woord - behalve de mens, opmerkelijk genoeg. Maar die kreeg een bijzondere gave mee, namelijk de menselijke taal, en de opdracht om alles te benoemen. Dank zij die gave kon de mens de goddelijke woorden die de dingen zijn *verstaan*, aldus Benjamin, en zo gaf hij ze hun namen in de menselijke taal. 'De naam die de mens aan de zaak geeft berust op de wijze waarop zij zich aan hem meedeelt,' schrijft hij. 'Door het woord is de mens verbonden met de taal der dingen. Het menselijk woord is de naam van de dingen.' In die namen werden de dingen *aangesproken* zoals mensen elkaar aanspreken met hun namen. Zij vormden de schakel tussen die universele taal en de mensentaal, of liever: het medium waarin mensen en dingen met elkaar communiceerden.

In die gedachtengang zijn de namen dus niet willekeurig. Zelfs al lijken 'cheval', 'Pferd' en 'horse' in niets op elkaar - toch hebben ze een diepe verwantschap met elkaar en met het aangeduide dier, volgens Benjamin.

Voor hem vormden de namen oorspronkelijk het hart van de taal. ‘Men kan de namen als de taal van de taal aanduiden.’ De taal van het paradijs was een taal van namen. En de zondeval wordt geïnterpreteerd als het verlaten van die namentaal: wanneer het woord iets moet gaan meedelen, buiten zichzelf, wanneer het woord een middel wordt om te spreken *over* de dingen, dan is het gebeurd met die namentaal. Dan wordt het woord gereduceerd tot een instrument, een teken.

Toen de mensen de zuiverheid van de naam hadden aangetast, aldus Benjamin, ‘hoefde zich alleen nog de afwending te voltrekken van dat aanschouwen van de dingen, waarbij men hun taal in zich opneemt, om de mens te beroven van het gemeenschappelijk fundament van de al geschokte taalgeest.’ Met andere woorden: toen de taal van de namen verloren ging, spraken de dingen niet meer uit zichzelf. Men begon er *over* te spreken. De dingen werden als het ware buitenspel gezet door onze taal - men ging er anders naar kijken.

In deze speculatieve taalfilosofie (die in sommige opzichten ook aansluit bij de oude neoplatoonse signaturenleer) wordt taal dus niet als een menselijke uitvinding opgevat, maar als een universele eigenschap van al het geschapene: al wat bestaat deelt zich mee, spreekt een taal, en ooit is de mens in staat geweest deze taal te verstaan.

Het menselijk spreken wordt hier verstaan uit het spreken van de dingen, uit de schepping als een goddelijke taal - en niet omgekeerd, wat ons natuurlijk veel vertrouwder is: als iemand spreekt over ‘de taal van de dingen’ zijn we onmiddellijk geneigd dat als een metafoor op te vatten. Maar als die taal waarop wij menen het patent te hebben nu eens niets anders is dan het wat uit de hand gelopen equivalent van vogelgezang, van de bloeiwijze van een plant of, zoals Ponge suggereert, de schelp van een weekdier?

De menselijke taal was dus volgens deze gedachtengang oorspronkelijk geen middel, geen instrument, maar *spiegeling* van het Scheppende Woord dat in de natuur sprak. Spiegeling en uitdrukking. (Hierin is Benjamins opvatting duidelijk verwant aan die van Novalis.)

De taalwetenschap kan een dergelijke mythologisch gefundeerde taalfilosofie misschien schouderophalend afdoen, maar om iets van poëzie te begrijpen lijkt ze mij geschikter dan welke instrumentele taaltheorie ook. Juist dichters zijn zich bewust van het feit dat taal zich nooit volledig laat objectiveren en altijd meer is dan een instrument. Je kunt er niet buiten treden, en zij onttrekt zich daardoor altijd voor een deel aan je controle.

Wanneer de opvatting van de taal als (conventioneel) teken, als middel, begrepen wordt als de 'zondeval' van de oorspronkelijke geest van de taal, zoals Benjamin doet, dan kun je de dichter zien als degene die zoekt naar het oorspronkelijke woord, naar die mythische 'taal van de namen' waarin de dingen zichzelf betekenen en voor zichzelf spreken.

Als ik hier de dichters Ouwens, Ponge en Ter Balkt met elkaar in verband wil brengen, dan is het vanuit een dergelijk gezichtspunt, om - voorbijgaand aan de, volstrekt onvergelijkbare, literaire merites van hun werk - te bezien hoe zich in hun poëzie op uiteenlopende manieren een verhouding tot de wereld spiegelt.

3

Een echo van Benjamins taalfilosofie valt, lijkt het, te beluisteren in het gedicht waarmee Ouwens zijn bundel *Als een beek* besloot:

> *Het getuigenis, besloten in het zeggend zichtbaar voorwerp*
> *onder de lucht van pracht*

dat de vertelling is der dingen op de weg voorkomend,
zichtbaarheid zegt al
want wat overbodigheid, als al het oog verblind door
echtheid, hen ziet
blijkt spraak.

Als de dingen ‘zeggend zichtbaar’ zijn, als ze tot een ‘vertelling’ worden en hun zichtbaarheid alles zegt, dan blijkt spraak een ‘overbodigheid’. Als deze parafrase juist is, dan zou de dichter, op het moment dat hij de dingen zo ziet, kunnen (of zelfs moeten?) zwijgen. Dan zeggen de dingen zichzelf.

Maar de vraag is of het oog ze werkelijk zo kan zien. Uit zijn poëzie blijkt in elk geval dat het verstaan van de dingen een probleem is geworden. De rol die de dingen (het landschap, de natuur, maar ook gebruiksvoorwerpen) in zijn poëzie spelen is nogal problematisch: op een bepaald moment, in de bundel *Klem*, verdwijnt de wereld van de dingen vrijwel helemaal uit het zicht. Het dichterlijk ‘ik’ zit daar volledig klem in zichzelf. De blik, die in zijn poëzie zo'n geladen betekenis heeft, wordt daar als het ware verpletterd door de ‘aanblik’ die een volkomen vreemd en absurd geworden wereld biedt.

Er is een gedicht in *Klem*, waarin gesproken wordt over een stad ‘waarvan de materialiteit mij verbijsterde’, en het vervolgt dan: ‘Want ik zag/ auto's die boven mij gesteld waren omdat zij het woord in mijn mond deden besterven.’ De auto's slaan de dichter letterlijk met stomheid. Het dramatisch effect wordt versterkt door de visionaire, bijbelse formulering, die tegelijk ook weer als ironie werkt - een typisch voorbeeld van de vervreemdingseffecten in Ouwens werk. Het is de *materialiteit* van de dingen, hun stomme aanwezigheid, die hem het zwijgen oplegt (*zegt hij* - maar in zijn poëzie wordt de suprematie van het woord uiteraard hersteld, en wel zo krachtdadig, dat in *Klem* de wereld van de dingen vrij-

wel uit het zicht is verdwenen). De taal heeft zich er als het ware uit teruggetrokken. Hij voelt zich bedreigd door de zwijgende materialiteit van die wereld, die absurd wordt *omdat* ze hem niets meer te zeggen heeft.

Het gedicht 'Gave' (in *Als een beek*) drukt deze vervreemding heel sterk uit. Daar is sprake van 'het onterend licht waarin het ding zijn bloot beweent/en uit zijn naam gehesen is, ja, verbijsterend obsceen is zijn aanblik.' Dat klinkt opnieuw als een bevestiging van Benjamins taalfilosofie: de taal van de namen is verloren gegaan, de dingen spreken niet meer tot hem als de 'goddelijke woorden' die ze ooit waren.

De manier waarop Ouwens het zegt drukt iets moedwilligs en gewelddadigs uit: het ding is uit zijn naam *gehesen*. Hoe en door wie? Dat wordt in het midden gelaten. In elk geval is een ding dat 'uit zijn naam gehesen' is, uit zijn verband gerukt. Het is er moedwillig uit losgemaakt en in een 'onterend licht' gesteld, waarin het 'zijn bloot beweent'. Een ding zonder zijn naam is bloot, onteerd en obsceen.

De suggestie is hier dat de naam voor het ding hetzelfde betekent als de kleding voor een mens: een verhulling die nodig is om zich te vertonen, en wellicht ook datgene waaraan het zijn 'identiteit' ontleent. En dus iets veel wezenlijkers en gecompliceerders dan op het eerste oog zou kunnen lijken (temeer omdat naaktheid in de moderne poëzie eerder een positieve dan een negatieve connotatie heeft.) Hoe dan ook: het is het gemis van de naam dat wordt uitgedrukt als een negatieve ervaring - de betekenisloosheid van de dingen.

'In *Als een beek*,' zei Ouwens in een interview (De Revisor 89/5), 'is een dimensie van de werkelijkheid verloren gegaan, de taal is een vrij-zwevend domein geworden, een rijk van klanken zonder referentie (...) De werkelijkheid die het ik in *Klem* rest is zijn taaleigen.' Hier lijken we dus opnieuw aangeland bij de idee van de poëzie als een autonoom taalspel, dat niet-referentieel is. En we kunnen vaststellen dat die verloren gegane dimensie van de werkelijkheid de dimensie is

van de dingen die ‘spreken’, die nog niet ‘uit hun naam gehesen’ zijn. Wat overblijft is een wereld waarin de dingen in hun materialiteit verstomd zijn tot louter ‘aanblik’, en een poëzie die - hoe vrij-zwevend ook - toch een heimwee naar die andere dimensie uitdrukt.

Dit alles is natuurlijk niet nieuw: die ervaring van het vreemd worden van de dingen, de ervaring van de vervreemding en van de zinloosheid van de wereld is al sinds ruim een eeuw een van de centrale thema's geweest zowel in de filosofie als in de kunst. En tegelijk werden er pogingen gedaan, een nieuwe verhouding tot de dingen te vinden (door Pessoa, bijvoorbeeld, en door Rilke, om maar een paar grote voorbeelden te noemen; en in onze eigen poëzie door Van Ostayen, door Nijhoff.) Maar iedere dichter, hoeveel hij ook aan voorgangers te danken kan hebben, zal wat dit betreft toch bij het begin - zijn eigen begin - moeten beginnen. En dan blijkt dat dit alles nog altijd even actueel is.

4

Dat het geen probleem van vandaag of gisteren is, blijkt ook uit het werk van Francis Ponge, dat ‘ontspringt aan het uiterste einde van een filosofie van de betekenisloosheid van de wereld’, zoals hij in *Proëmia* zegt.

Ponge vond daarvoor een eigen oplossing. Hij weigerde zich neer te leggen bij de tragiek van het absurde, zoals Camus die opvatte: ‘Voor mij is het niet tragisch dat ik de wereld niet kan verklaren (of begrijpen),’ schreef hij in ‘Extra pagina's’, ‘Temeer omdat mijn poëtisch (of logisch) kunnen me moet bevrijden van elk minderwaardigheidsgevoel tegenover haar. Aangezien het in mijn vermogen ligt haar - metalogisch - *opnieuw te maken*.’

Ponge ervaart de vreemdheid van de dingen als een uitda-

ging. Juist hun betekenisloosheid schept de mogelijkheid om ze op een nieuwe manier te benaderen, los van de metafysische systemen waaraan ze altijd ondergeschikt waren. Hun verstomming kan opgeheven worden door hun eigenschappen opnieuw, en als voor het eerst, te benoemen.

In 'My creative method' spreekt hij over 'dat zintuig dat zich achter in de keel bevindt, halverwege de mond (de tong) en de oren. En dat is het zintuig van de formulering, van het Woord.' (*Méthodes*, p.20)

Het zintuig van de formulering - dat is bij uitstek het zintuig van de dichters. Wat kan dat zintuig waarnemen? Niet de wereld in haar tastbare, zichtbare of hoorbare vorm - daar hebben we onze andere zintuigen voor. Ook niet de wereld zoals ze doorgaans in woorden doorklinkt, want in het dagelijks taalgebruik zijn we maar al te zeer gewend, die wereld aan onze woorden ondergeschikt te maken: ons spreken over dingen komt er meestal op neer dat we die dingen naar onze hand zetten.

Nee, wanneer het woord, de formulering, werkelijk als een *zintuig* wordt opgevat, dan gaat het, althans bij Ponge, om het appel dat de wereld op onze woorden doet. Zoals het licht het oog activeert, zo kunnen de dingen om ons heen de taal activeren. Wat geformuleerd wordt is dan geen soevereine uitspraak *over* de dingen, maar zoiets als een waarneming, een registratie van wat zij zelf in de taal wakker roepen.

'De dingen zijn al evenzeer woorden als dingen, en omgekeerd zijn de woorden al evenzeer dingen als woorden,' schrijft Ponge in *La fabrique du pré* (1971). Er bestaat dus altijd al een intieme relatie tussen woorden en dingen. Wat de dingen voor ons betekenen wordt zichtbaar in de manier waarop we erover spreken, in de woorden die we ervoor gebruiken, en omgekeerd zijn de woorden zelf ook dingen, klankobjecten (die ook visueel weergegeven kunnen worden), met hun eigen bijzondere eigenschappen. Maar omdat we ons van deze relaties nauwelijks bewust zijn (gewend als

we zijn om de taal instrumenteel op te vatten), is het nodig opnieuw en *bewust* vorm te geven aan die relaties.

Ponge heeft zijn opvattingen zo consequent doorgevoerd, dat hij de poëzie (in literaire zin) uiteindelijk ondergeschikt maakte aan zijn intentie om de dingen adequaat uit te drukken. Het gaat hem om kennis, zegt hij herhaaldelijk, om de 'les' die van de dingen te leren valt. De eigenlijke poëzie zit voor hem niet in de vorm die hij aan zijn teksten geeft: zij is juist 'dat wat zich niet als poëzie voordoet'. (*Méthodes*, p.164)

'Ik kan het ook niet helpen,' zegt hij, 'als dat geen gedichten meer oplevert. Gedichten, daar hebben we lak aan; wat mij betreft, ik heb me er ten slotte bij neergelegd dat ik poëzie schrijf; ik heb er alles aan gedaan om het er niet op te laten lijken; het schijnt dat het makkelijker is dat gedichten te noemen. Mij is het eigenlijk om het even.' (*Méthodes*, p.211)

5

Het is duidelijk dat Ponges teksten voortkomen uit een totaal andere attitude dan die van Kees Ouwens: terwijl voor de laatste het 'vrij-zwevende domein' van de poëzie het enige is dat overblijft, spande de Franse dichter zich juist in om dit domein te verlaten, om de woorden opnieuw te confronteren met de dingen. Hij wil zelfs het gedicht laten *vermoorden* door het object.

Wat in Ouwens' poëzie als een smartelijk verlies wordt ervaren, bergt voor Ponge juist de mogelijkheid van een nieuw begin in zich. En hij is bereid daarvoor de poëzie, als een omwille van zichzelf gecultiveerde kunstvorm, achter zich te laten.

Het lijkt verleidelijk, hier te denken in termen van historische ontwikkelingen, van 'objectieve stadia', en te constate-

ren dat Ponge ‘verder’ is, dat hij met zijn werk al lang een ‘remedie’ heeft gevonden waar Kees Ouwens nog met de diagnose van de kwaal worstelt. Maar wie zo over poëzie redeneert loopt hetzelfde gevaar als de marxistische theoretici die ook altijd precies wisten wie er voorop liep in de wereldgeschiedenis, tot diezelfde geschiedenis ze op een goede dag leerde dat ze nog slechts achterhoedegevechten leverden.

In de poëzie worden, net als in de geschiedenis, vele wegen tegelijk bewandeld: wat vandaag een doodlopend straatje lijkt, kan morgen een belangrijke doorbraak blijken te zijn. Maar ook dit beeld is nog misleidend: bestaat er zoiets als vooruitgang in de poëzie? Er bestaat hooguit een opeenvolging van steeds andere mogelijkheden die in de taal ontdekt worden. De avantgardistische poëzie, die ongeveer een eeuw lang het denkbeeld heeft gekoesterd van noodzakelijke vernieuwing als een historische missie, heeft zichzelf overleefd. Vanaf het moment waarop de avantgarde een *must* werd, is zij tot *mode* geworden, en daarmee heeft het begrip zijn betekenis verloren. In de snelle wereld van reclame en technologie appelleren woorden als *avantgarde* en *vernieuwing* voornamelijk aan het verlangen van de modebewuste consument om bij de tijd te blijven: wat niet nieuw is telt niet mee. Al het bestaande moet zo snel mogelijk vervangen worden door iets nieuws (waarmee altijd gesuggereerd wordt: iets beters). Maar als de cultuur van de technologie er een is van de vergrotende trap, en die van de reclame een cultuur van de overtreffende trap, dan moet die van de kunst er een zijn van de stellende trap - een cultuur waarin althans nog een poging gedaan wordt, de dingen bij hun naam te noemen.

Het is dus op zijn minst twijfelachtig of het wel zin heeft, over poëzie te oordelen in termen van progressie of regressie - iets wat Ponge zelf, als rechtgeaard avantgardist, overigens nog wel deed. Maar hij was dan ook, heel consequent, bereid de poëzie op te geven voor de kennis (zij het een poëtisch soort kennis).

Ik hoed mij er dus voor, Ouwens op die manier met Ponge te vergelijken. Zinniger lijkt het me te constateren dat de inzet van Ouwens poëzie een heel andere is dan die van Ponge: waar het de Fransman te doen is om de dingen in hun specifieke, individuele eigenheid, gaat het bij Ouwens veel meer om de (verloren) *samenhang der dingen*, om het verlies van een zinvolle eenheid waarin ook de beschouwer zich opgenomen kon voelen. Daarom noemde ik zijn poëzie een 'gevecht om betekenis' en daarin vindt zij ook haar legitimatie als poëzie. Terwijl het gedicht als vorm voor Ponge zijn betekenis heeft verloren, is het voor Ouwens als het ware de enig overgebleven garantie voor samenhang en betekenis. Twee tegengestelde posities die mij beide even sterk fascineren.

6

Ter Balkt, op zijn beurt, schrijft een poëzie die noch met die van Ouwens, noch met die van Ponge iets van doen lijkt te hebben. Het merkwaardige van zijn poëzie is juist dat zij voortkomt uit een vanzelfsprekend lyrisch engagement met de wereld van mensen en dingen, een houding die even scherp afsteekt tegen de vervreemding van Ouwens als tegen de verkennende beschrijvingen van Ponge.

Wie zijn werk leest kan zich zelfs afvragen wat de waarde is van een algemene constatering als zouden wij van de dingen en van de natuur vervreemd zijn: in Ter Balkts poëzie is van zo'n vervreemding weinig te merken. Een reden temeer om op je hoede te zijn voor generaliserende beschouwingen over historische ontwikkelingen in de poëzie.

In Ter Balkts werk spelen de dingen, net als bij Ponge, een grote rol. Maar op een volkomen andere manier. Niet vanuit een kritisch nulpunt, een 'filosofie van de betekenisloosheid van de dingen', maar integendeel vanuit een vertrouwdheid die, als je dat zo zeggen kunt, eenvoudig geen scheiding tus-

sen woorden en dingen, of tussen binnen- en buitenwereld toelaat.

De eenheid, de zin en de samenhang der dingen, die in Ouwens' bundel *Droom* gekarakteriseerd worden als een metafysische roes waaruit de dichter is ontwaakt, is bij Ter Balkt onverkort van kracht. Maar alweer: op een totaal andere manier. Niet als een metafysische roes, maar als zijn poëtisch credo.

Dat heeft wellicht iets te maken met zijn afkomst uit een boerenmilieu waarin nog heel anders met de natuur werd omgegaan. Maar het heeft ook te maken met een ander dichterlijk uitgangspunt, met een dichterschap dat zijn wortels heeft in andere, en oudere tradities, en meer geörienteerd is op *het beeld* en de verbeelding dan op een kritische reflectie op de taal, of op de relatie tussen woorden en dingen.

Niettemin heeft Ter Balkt ook gedichten geschreven die dicht in de buurt lijken te komen van die van Ponge. Neem bijvoorbeeld dit, uit *Groenboek*:

Het mosi

Brieven, mosgroen gekregen,
zwart geschreven, in regens
gelezen, zo wandelt en rust
zo spreekt en zwijgt het mos.

En als je het mos zou lezen
zijn fijne schrift, helder en los,
als je het mos zou begrijpen, dan
zou je lezen: Ik ben het mos.

Het is vooral het gebruik van de metaforen van spreken, lezen en schrijven in dit simpele gedichtje over mos, dat aan Ponge doet denken - de manier waarop de wereld van de woorden en die van dingen hier met elkaar verweven worden.

Het mos schrijft zichzelf. Het deelt zich mee: Ik ben het mos. Hier noemt een ding zijn naam - waarin het tegelijkertijd ‘spreekt en zwijgt’. Het is niets anders dan wat het is, in de naam ligt alles besloten, en daarin deelt het zich mee.

Aan wie? Aan de mens, volgens Benjamin. En hij voegt er uitdrukkelijk aan toe: ‘Das ist kein Anthropomorphismus.’ Dat wil zeggen: geen naïeveteit, geen projectie, geen symbolisme. Dat de dingen zich aan de mens meedelen, dat er een taal van de dingen bestaat is niet zomaar een metafoor: het blijkt volgens hem uit de kennis, en *misschien* uit de kunst. Helaas is Benjamin te vroeg gestorven: van het werk van Ponge heeft hij geen kennis meer kunnen nemen. Anders had hij wellicht het onderscheid dat hij hier maakt, en zijn aarzeling met betrekking tot de kunst, nog herzien.

Toch bedient zelfs Ponge, die voortdurend het eigene van de dingen probeert te betrappen, zich regelmatig van antropomorfe beelden en uitdrukkingen - en in nog veel sterkere mate dan Ponge drukt Ter Balkt zich antropomorf uit, zoals ik heb laten zien. Maar dat gebeurt niet meer in het kader van een antropocentrisch wereldbeeld. Het is alleen een erkenning van de mededeelzaamheid van de dingen. De erkenning van de wereld als een taal die de onze kan verrijken.

Tussen het werk van Ponge en dat van Ter Balkt bestaat natuurlijk een wereld van verschil. En zo hoort het ook, want hoe onpersoonlijk poëzie ook zijn wil, zij blijft spreken met evenveel tongen als er dichters zijn. Het zoekende, haast methodische karakter van Ponges beschrijvingen is het werk van de Nederlandse dichter vreemd. Naast de grillige, beeldenrijke poëzie van Ter Balkt valt vooral op hoezeer Ponges werk in een (typisch Franse) intellectualistische traditie staat. De haast analytische manier waarop de Fransman met woorden omgaat verschilt hemelsbreed van de weerbarstige, associatieve lyriek van de Nederlander.

Maar hoe onvergelijkbaar hun werk ook is, ondanks die

enorme verschillen hebben ze iets gemeen dat naar mijn idee rechtstreeks verband houdt met hun blik op de dingen: beiden zijn op hun eigen manier ook moralisten. Hun aandacht voor de dingen is ook een vorm van kritiek op het antropocentrische en narcistische denken dat veel kunst en literatuur nog beheerst.

Het is in het huidige poëzieklimaat geloof ik niet erg gebruikelijk om veel aandacht aan dit soort zaken te schenken. En zeker niet als het woord 'moraal' op de loer ligt. Poëzie wordt vrijwel alleen met andere poëzie in verband gebracht, een nauwkeurige interpretatie ervan wordt meestal overgelaten aan de literatuurwetenschap en of de visies en opvattingen die daarin aan het licht komen misschien ook diepgaander implicaties hebben - daar lijkt haast niemand echt nieuwsgierig naar. Alsof het alleen maar gaat om een subtiel spel met woorden.

Maar natuurlijk is geen enkele dichter die die naam waard is, alleen met woorden bezig. Is de nadruk op de taal, op het ambachtelijke, en op het esthetisch effect van de woorden, die in zo veel poëziebesprekingen opvalt, niet ook een gevolg van die autonomie-idee? En loopt de poëzie niet het risico, op die manier te verworden tot een specialisme dat, als alle specialismen, zijn eigen tics, zijn eigen rituelen en zijn eigen 'waarden' ontwikkelt? Voor je weet zijn alle oordelen afgevlakt tot smaakoordelen en fungeert de esthetische ontroering alleen nog als het schaamlapje dat een gebrek aan werkelijk gevoel en werkelijke betrokkenheid moet verhullen. Mooi of niet mooi: dat is de dood in de pot - voor de poëzie zo goed als voor alle kunsten.

Zoals ik al zei: het gaat mij hier niet in de eerste plaats om de poëzie, maar om wat poëzie zichtbaar maakt. De manier waarop de wereld zich in de woorden spiegelt maakt zichtbaar hoe een dichter ernaar kijkt en zich erin beweegt. 'Toute esthétique contient une éthique,' zei Jean Genet ooit in een interview in *Magazine Littéraire*, en dat geldt zeker

ook als het om de relatie tussen woorden en dingen gaat.

Dat dat bij Ponge leidde tot een destructie van het gedicht, en bij Ter Balkt tot een kritische houding tegenover kunst en literatuur als autonome waarden, is geen toeval. Het zegt iets over de *inzet* van hun werk: het zoekt niet zichzelf, maar formuleert een verstandhouding met de wereld. Met het zintuig van de formulering registreert de dichter hoe de dingen hem aanspreken. En als er één punt van overeenkomst is tussen deze drie totaal verschillende dichters dan ligt dat misschien hierin, dat de zelfgenoegzaamheid van een poëzie die de wereld enkel gebruikt als voorwendsel, als een spiegel waarin zij zichzelf bewondert, hun alle drie vreemd is.

De jacht op Proteus

Hinweg zu Proteus! Fragt den Wundermann:
Wie man entstehn, und sich verwandeln kann.

Goethe, *Faust* II, zweiter akt

1 Het mimetisch vermogen

Er is een tijd geweest waarin Griekse goden, nimfen en saters door de literatuur buitelden als uitgelaten kinderen door de klimrekken van een speeltuin. Dat was de tijd waarin de Oudheid 'klassiek' was geworden en in een idyllisch glanzend gewaad het toneel van de historische illusies mocht betreden. Na de achttiende eeuw raakte dit dartele volkje een beetje uit de mode. Het ideaalbeeld à la Winckelmann begon zijn geloofwaardigheid te verliezen. Dionysische slagschaduwen bedierven het Olympische, serene, lichtvoetige imago van het Griekendom en het was uit met de arcadische pret.

Dat betekende niet dat de rol van de klassieke mythologie was uitgespeeld. Wel verhuisde ze op het literaire toneel, waarop naast poëzie en drama nu ook het proza een plaats voor zich opeiste, wat meer naar het achterplan. Alleen een handjevol Griekse helden sloeg zich dapper door de negentiende eeuw heen en bleef tot in onze tijd prominent rondzwerven door de literatuur: Orpheus bijvoorbeeld, de tragische zanger, en de listige Odysseus - om maar niet te spreken van de ongelukkige Oedipus, die sinds zijn psychoanalytische behandeling in een op de twee verhalen rondspookt om er, als de onvermijdelijke dorpsgek, een paar 'oedipale driehoeken' te timmeren. (Alsof met een handig doe-het-zelfpakketje uit de winkel van Freud het raadsel van de sfinx voorgoed is opgelost.) Maar waar zijn hun goden gebleven? Als ze nog niet helemaal verdwenen zijn, dan zijn ze toch een beetje tot ornamenten verschrompeld...

Dat het uiteindelijk niet de mythische goden maar de mythische stervelingen zijn die in de literatuur over de langste adem blijken te beschikken is niet zo vreemd: literatuur biedt een vorm van onsterfelijkheid die voor mensen geschikter is

gebleken dan voor goden. Het menselijk lot van die helden spreekt ons nu eenmaal sterker aan dan dat van hun goden. En hoewel die goden voor geleerden en filosofen nog altijd interessant studiemateriaal opleveren, lijkt hun rol in de literatuur zo goed als uitgespeeld.

De Griekse mythen zoals ze ons zijn overgeleverd hebben nauwelijks meer iets te maken met wat ze oorspronkelijk waren: in de handen van dichters als Homerus, Sophocles, Vergilius en Ovidius, om alleen de reuzen te noemen, zijn het al in hoge mate gestileerde, literaire verhalen geworden. En daarmee lijkt ook het lot van die oude goden bezegeld: van ongrijpbare, vreeswekkende machten veranderden zij langzaam in literatuur. Zo verliezen ze geleidelijk aan hun geloofwaardigheid, en nadat ze nog een tijd als leerzaam symbolisch speelgoed hebben gediend, verzinken ze in de vergetelheid.

Goden gedijen blijkbaar niet erg in de literatuur. En daaruit blijkt al dat een mythe toch iets anders, en iets meer was dan een verhaal: de oorspronkelijke mythen waren iets heel anders dan ‘literatuur’. Niet alleen omdat ze mondeling, en niet schriftelijk werden overgeleverd, maar vooral omdat ze in de prehistorische samenleving een centrale functie vervulden. Ze beheersten het leven van de mensen op een manier die misschien alleen vergelijkbaar is met de manier waarop getallen het onze regeren. Zij fungeerden als de sociaal-religieuze machinerie van de archaïsche samenleving. Maar voor ons zijn ze onherroepelijk literatuur geworden - iets heel anders dus. En het is de vraag wat er in die verhalen zoals wij ze kennen nog over is van dat mythische.

Die verschriftelijking van de mythen is een rationaliseringsproces - zoals bijvoorbeeld Horkheimer en Adorno hebben laten zien in hun interpretatie van de *Odyssee*, en waarover Mircea Eliade heeft geschreven in *Aspects du mythe*. Sinds ze ontstonden in de onheuglijke tijden waarin de mensen leerden spreken, hebben de mythen een voortduren-

de metamorfose ondergaan, en ook wanneer ze hun religieuze betekenis ten slotte verliezen, zoals de Griekse, houdt dat niet op. Dat bewijst de literatuurgeschiedenis.

Het nut van een robbevel

Nu is het iets merkwaardigs dat ook die mythen zelf, en de Griekse in het bijzonder, voortdurend verhalen van metamorfosen: in de oerverhalen van de mensheid, in mythen, sprookjes en sagen, wemelt het van de wonderbaarlijke gedaanteverwisselingen. Mensen veranderen in dieren, bomen of rotsen; goden nemen willekeurig welke gestalte aan. De wereld van die oude verhalen lijkt op die van de droom, waarin ook alles in iets anders kan veranderen.

De verschillen tussen mensen, goden en dieren hadden in de oertijd blijkbaar een heel andere betekenis dan voor ons: dieren werden veelvuldig als goden vereerd. Zelfs de oude Egyptenaren beeldden hun goden nog af als een combinatie van menselijke en dierlijke vormen: Horus heeft de kop van een valk, Thoth de kop van een Ibis, Hathor de kop van een koe. Ook in de Griekse mythen treden dergelijke hybride wezens op, maar de centauren of de sirenen zijn geen goden. En de Olympische goden hebben zich min of meer een menselijke gestalte veroverd.

Ik zeg ‘min of meer’, want ook zij kunnen of willen hun polymorfe aard nog niet verloochenen: Zeus, ons overgeleverd als een onvermoeibare vrouwenjager, nam als het zo uitkwam even makkelijk de gestalte aan van een mens als van een slang, een stier of een zwaan. Dionysos werd, om te ontkomen aan de wraak van Hera, door Hermes veranderd in een geitebokje, etcetera.

Maar ook stervelingen moesten eraan geloven: Arachne moet als spin verder leven nadat ze Pallas Athene heeft beledigd, en de godin Circe verandert de gezellen van Odysseus in

zwijnen. Het zijn maar een paar willekeurige voorbeelden uit het pandemonium van wisselende gestalten dat de oudheid ons heeft nagelaten. En de vraag die mij hier interesseert is: wat hebben al die metamorfosen eigenlijk te betekenen?

Proteus, ‘de oude man van de zee’, was volgens die oude verhalen zo bedreven in de kunst zichzelf te veranderen, dat hij mag gelden als de god der gedaanteverwisseling. Waar de andere goden zich incidenteel een andere gestalte aanmeten om aan hun gerief te komen, doorloopt hij liefst hele reeksen gedaanteverwisselingen. Maar alleen wanneer men hem te na komt.

Zijn goddelijke status is overigens nogal twijfelachtig: nu eens wordt hij een ‘Egyptische demon’ genoemd, dan weer een Egyptische koning, die resideerde op het eiland Pharos, bij de monding van de Nijl. Anderen situeerden hem bij het eiland Carpathus (tusssen Kreta en Rhodos). Zijn naam is wellicht afgeleid van *Protos* en dat suggereert dat hij ouder is dan de Olympische goden en ooit wellicht een kosmogonische betekenis heeft gehad. In elk geval hoort hij, zoals wij hem kennen, thuis in het gevolg van Poseidon en zijn vermogen tot gedaanteverwisseling schijnt iets met de zee te maken te hebben: andere zeegoden, zoals Nereus en Thetis, beschikken namelijk ook over dat vermogen.

Maar wat hem interessanter maakt is dat deze veranderlijkheid van gestalte bij hem in direct verband staat met een andere bijzondere gave: hij is een ziener. Zij het een ziener die zijn wijsheid liever voor zich houdt. Hij kent heden, verleden en toekomst, maar is pas onder dwang bereid, daarover inlichtingen te verschaffen. Alleen degene die hem door al zijn metamorfosen heen weet vast te houden komt van hem iets te weten.

Deze god met de vissestaart, die zich met niemand bemoeit, die vooral met rust gelaten wil worden, is een eigenaardige verschijning onder de Griekse goden: hij lijkt zo'n

beetje de joker in hun gezelschap - hij kan alles zijn, als hij dat wil, en zelf schijnt hij niet zoveel voor te stellen: een god die overmeesterd moet worden. Maar dat is niet zo simpel, want hij is watervlug en ongrijpbaar.

De bekendste episode waarin Proteus een rol speelt is te vinden in de *Odyssee*: op de terugweg van Troje raakt Menelaos met zijn mannen door ongunstige winden verzeild op het eiland Pharos, bij Egypte. Daar houden de goden hem twintig dagen vast: geen vleugje wind biedt ze een kans om hun reis voort te zetten.

Op het strand ontmoet Menelaos Eidothea, de dochter van Proteus, aan wie hij zijn probleem voorlegt: er moet een reden zijn waarom de goden hem zo ongunstig gezind zijn, maar hoe kom je daar achter?

Zij geeft hem dan een gouden tip: haar vader Proteus, de zeegod, die zeer veel weet en over de gave der voorspelling beschikt, komt eenmaal per dag met zijn kudde robben aan land, waar hij zich met hen in de beschutting van een grot te slapen legt. Wanneer Menelaos erin zou slagen om zich met een paar helpers ongemerkt onder die kudde te begeven, dan zou hij hem kunnen overmeesteren en hem kunnen dwingen te vertellen wat hij weet. Dat zal niet makkelijk zijn, want hij zal proberen zich in alle mogelijke gedaanten te veranderen, om zo te ontsnappen. Maar als ze zich daardoor niet laten misleiden en hem stevig vasthouden, dan moet hij zich gewonnen geven.

Menelaos besluit haar raad op te volgen. Met drie van zijn mannen begeeft hij zich de volgende dag naar de grot. Eidothea heeft voor vier robbevellen gezorgd en in deze vermomming wachten ze de komst van de robben af. Wanneer de kudde zich in de grot heeft verzameld en de oude zeegod Proteus zich tussen hen te slapen legt, is het moment aangebroken: ze bespringen hem. Zoals zijn dochter voorspelde, verandert hij zich ogenblikkelijk in een machtige leeuw. Maar

Menelaos en zijn mannen houden hem vast. Vervolgens verandert hij in een slang, een panter, een zwijn, maar ze laten hem niet los. Dan wordt hij plotseling vloeiend water, daarna een grote boom, maar hij slaagt er niet in, te ontsnappen. Ten slotte geeft hij het op, hij verschijnt weer in zijn eigen gedaante en is bereid antwoord te geven op de vragen van Menelaos.

Het aardige van dit verhaal is dat het laat zien hoe de god van de gedaanteverwisseling zelf verschalkt wordt met behulp van een gedaanteverwisseling, zij het een primitieve: Menelaos en zijn mannen hullen zich in een robbevel om ongemerkt bij hem in de buurt te kunnen komen.

Dat is niet alleen een oeroude jachtmethode, het is ook in de dierenwereld een bekend verschijnsel: *mimicry*. De wandelende tak dankt zijn naam eraan, de kameleon die zijn kleur aan zijn omgeving aanpast is een ander beroemd voorbeeld, en zo zijn er nog tientallen. Mimicry is, bij gebrek aan afschrikkende wapens, een manier om te overleven in een vijandige omgeving. De mens verloochent wat dat betreft zijn afkomst niet: ook hij bedient zich van mimicry als het nodig is. En hij heeft van dit defensieve wapen ook een offensief wapen gemaakt, zoals uit dit verhaal blijkt. Hij gebruikt het ook om de vijand te besluipen en te overmeesteren. In dit geval werkt het bijna als ironie, dat de god van de gedaanteverwisseling met zijn eigen wapen verslagen wordt.

Er bestaan een paar varianten op dit verhaal: in de *Georgica* van Vergilius is het de bijenhouder Aristaeus die Proteus op die manier tot een antwoord dwingt, en bij Ovidius is het Thetis, ook een zeegodin, die op dezelfde manier door Peleus wordt overmeesterd, merkwaardigerwijs op aanwijzing van Proteus zelf. Maar alleen bij Homerus wordt Proteus door mimicry verschalkt.

Het is blijkbaar ook een manier om goden de baas te worden: mimicry. Wie niet sterk is moet slim zijn. Om Proteus

zijn geheimen te ontfutselen - en wie zou ons beter in kunnen lichten over de geheimen van de mythische metamorfosen dan hij? - moeten we ons dus met de nodige mimicry onder zijn kudde begeven. En hebben we hem eenmaal te pakken dan is het zaak, hem in al zijn verschillende gestalten stevig vast te houden.

Canetti's sleutel in het slot

Als ik zeg dat een uit Bulgarije afkomstige schrijver, stammend uit een geslacht van Spaanse joden, die een groot deel van zijn leven in Engeland woonde en in de Duitse taal schrijft, dat Elias Canetti, kortom, zijn leven lang gefascineerd is geweest door het verschijnsel van de gedaanteverwisseling, dan is deze zin zelf al bijna een verklaring daarvoor. Maar om zulke verklaringen is het mij niet te doen. Canetti is een eigenzinnige schrijver, en minstens even vasthoudend als Menelaos en zijn mannen als het erom gaat de geheimen van de *Verwandlung* te doorgronden.

In zijn hoofdwerk, de uitvoerige studie *Masse und Macht*, waaraan hij meer dan twintig jaar werkte, is een speciaal hoofdstuk gewijd aan die *Verwandlung*. Daarin geeft hij onder andere bovenstaand verhaal uit de *Odyssee* als voorbeeld van wat hij een circulaire *Fluchtverwandlung* noemt.

In datzelfde hoofdstuk geeft hij nog tal van andere boeiende voorbeelden van gedaanteverwisseling en daarmee samenhangende verschijnselen. Die ontleent hij niet alleen aan mythen en sprookjes, maar ook aan antropologische beschrijvingen van mensen die nog in een mythische wereld leven. Bijvoorbeeld de Bosjesmannen, die in staat zijn, de komst van mensen of van dieren waarop ze jagen te voorspellen uit lichamelijke gewaarwordingen.

Zo beschrijft hij het geval van een Bosjesman die de komst van zijn vader aan zijn kinderen aankondigt omdat hij de

wond die zijn vader op een bepaalde plek heeft op precies diezelfde plek van zijn eigen lichaam voelt. In andere gevallen voelen Bosjesmannen het naderen van springbokken, waarop ze jacht maken, op een analoge manier: ze voelen bepaalde kenmerken van het dier op de corresponderende plaatsen van hun eigen lichaam.

Hij noemt dergelijke gevallen ‘Ansätze zu Verwandlungen’, waarin het opmerkelijkste is dat een lichaam gelijkgesteld wordt aan een ander lichaam. Op de een of andere manier is men in staat, in het eigen lichaam iets van het andere te voelen. Dit raadselachtige vermogen tot ‘gedaanteverwisseling’ speelt ook in Canetti's overige werk een belangrijke rol. In zijn autobiografische werk geeft hij verschillende voorbeelden van gebeurtenissen die hij als gedaanteverwisselingen opvat en die een diepe indruk op hem maakten.

In *Die gerettete Zunge* vertelt hij het verhaal van ‘Kako la Gallinica’: een man die bang is voor kippen en die daardoor het slachtoffer wordt van de dorpskinderen, die hem achtervolgen en hem daarmee pesten. De man verandert op zijn vlucht zelf in een kip: hij kakelt en fladdert met zijn armen terwijl hij in paniek een schuilplaats zoekt.

Bij een andere gelegenheid schrikt het jongetje Elias geweldig wanneer zijn vader onverwachts zijn kinderkamer binnenstapt met een wolfsmasker op. Zijn licht ontvlambare fantasie, al gevoed met allerlei griezelverhalen over wolven, heeft maar heel weinig nodig om dit grapje te ervaren als een angstaanjagende gedaanteverwisseling.

Weer een ander geval is dat van zijn ontmoeting met de voordrachtskunstenaar Ludwig Hardt, waarover hij in *Die Fackel im Ohr* vertelt: hij hoorde deze man in Berlijn een verhaal van Tolstoi voordragen, waarbij hij zo overtuigend veranderde in het personage uit dat verhaal, dat Canetti gezworen zou hebben dat hij diens snor droeg, terwijl dat niet het geval bleek. 's Mans voordracht maakte zo'n diepe indruk op hem dat hij zich jaren later, bij het herlezen van *De*

dood van Iwan Iljitsj, erop betrapte dat hij het verhaal *hoorde* met de stem van Ludwig Hardt.

Zulke voorbeelden zijn betrekkelijk gewoon en begrijpelijk - en een ander dan Canetti zou aan zulke ervaringen vermoedelijk geen bijzondere waarde hechten. Ze zijn ook vrij eenvoudig onder één noemer te brengen: in elk van deze gevallen is hij getuige van de gedaanteverwisseling van een ander. Toch gaat het laatste geval al iets verder, want wanneer hij Tolstois verhaal later met de stem van Ludwig Hardt herleest, dan is hijzelf in zekere zin ook betrokken in die gedaanteverwisseling.

In *Die Provinz des Menschen* doet hij verslag van een ervaring die nog eigenaardiger is: op straat ziet hij een vrachtauto voorbijrijden met een vrouw aan het stuur. Hij ziet niet veel meer dan haar hoofd. Hij herinnert zich dan dat de petroleum die aan huis geleverd wordt ook altijd met een soortgelijke auto wordt gebracht en dat die ook wordt bestuurd door een vrouw. Een lelijk meisje. Hij vraagt zich af of hij nu in deze auto hetzelfde meisje ziet en kijkt gespannen toe, vangt een glimp op van haar blik. Hij is er niet zeker van of het dezelfde is. Dan, terwijl hij naar links en naar rechts kijkt, krijgt hij plotseling het gevoel dat hij zelf zeer snel voorbij de huizen rijdt - alsof hij zelf in die wagen zit. Het is een kortstondig, maar zeer sterk gevoel. ‘Voor mij is er geen twijfel mogelijk,’ geeft hij als commentaar, ‘dat het hier gaat om een concreet en eenvoudig geval van dat wat ik gedaanteverwisseling noem. Door mijn blik op haar, en haar blik terug, had ik me veranderd in het meisje dat aan het stuur zat; en nu reed ik in haar wagen verder op mijn weg.’

Hier gaat het dus om een actief geval van gedaanteverwisseling: nu ondergaat hij zelf de verandering. Zij het dat je daarbij op zou kunnen merken dat hij niet zozeer in het meisje verandert, maar veeleer plotseling *haar plaats inneemt*: de ervaring een vrachtauto te besturen lijkt hier belangrijker dan de identificatie met het meisje.

Wat hij als gedaanteverwisseling beschrijft zou je in de meeste gevallen ook overtuigende nabootsingen, staaltjes van inleving of toneelspel kunnen noemen. We zijn gewend om over dit soort zaken onmiddellijk te denken in termen van ‘werkelijkheid’ en ‘verbeelding’. Canetti doet dat niet, en de voorbeelden die hij in *Masse und Macht* ontleent aan primitieve culturen van de Bosjesmannen of de Australische Aranda maken duidelijk waarom niet: daar bestaat zo'n onderscheid eenvoudig niet.

Door vast te houden aan zo'n letterlijke, archaïsche term als ‘gedaanteverwisseling’ negeert hij in feite het gebruikelijke onderscheid tussen ‘werkelijkheid’ en ‘verbeelding’. Alles wat wij gemakshalve tot de ‘verbeelding’ rekenen krijgt zo een veel pregnanter betekenis: het is als ervaring even reëel als welke andere ervaring ook.

Daarom is het niet zonder zin om hier, in navolging van Canetti, het woord gedaanteverwisseling vast te houden: in plaats van het wonderbaarlijke te reduceren tot iets betrekkelijk gewoons, tot een soort techniek, is het omgekeerde, namelijk het nabootsen te beschouwen als een vorm van gedaanteverwisseling, misschien vruchtbaarder.

Is het niet zo, dat zo'n nabootsing op het toneel pas echt geslaagd mag heten als zij inderdaad de sensatie van een gedaanteverwisseling oproept? Dat wil zeggen: wanneer het verbeelde geloofwaardig wordt, en de overtuigingskracht van iets werkelijks krijgt? Wanneer degene die nabootst niet langer de indruk wekt, *te doen alsof*, maar werkelijk (zij het niet letterlijk) *veranderd te zijn* in wat hij nabootst? Elke grote acteursprestatie is in die zin te beschouwen als een gedaanteverwisseling.

Identificatie, inleving - dat is, zowel voor acteurs als voor toeschouwers, en voor lezers van verhalen, nog steeds een onmisbare voorwaarde voor een geslaagde gedaanteverwisseling (al komt er voor een acteur nog wel wat meer bij kijken). Voor wie die sensatie heeft ervaren - hetzij aan den lij-

ve, hetzij als toeschouwer - is het niet onaannemelijk dat een dergelijk fenomeen voor minder rationeel ingestelde mensen dan wij zijn een *werkelijkheid* kon belichamen. Met andere woorden: dat wat wij 'nabootsing', 'verbeelding' of 'spel' noemen voor hen een reële en praktische betekenis kon hebben. Dat blijkt bijvoorbeeld uit allerlei initiatieriten in primitieve culturen.

Canetti benadrukt het lichamelijke van dit gebeuren, en dat is niet zonder belang: ook in onze cultuur is van de lichamelijkheid van dergelijke gedaanteverwisselingen nog iets bewaard gebleven in dans en theater. Maar niet alleen daar. De lichamelijke symptomen van de Bosjesmannen deden mij denken aan die gevallen van religieuze extase, waarbij christelijke gelovigen die het lijden van Christus bijzonder intens beleven de stigmata van Christus ontvangen. In het geval van Sint Franciscus en enkele andere heiligen kan dat als legendevorming afgedaan worden, maar enkele jaren geleden zag ik op de televisie een programma over een Amerikaans meisje die op momenten van intense religieuze vervoering ook stigmata in de palmen van haar handen vertoonde. Een niet-gelovige arts die haar had onderzocht verklaarde dat hij het verschijnsel had geconstateerd en er geen verklaring voor kon geven. Wat hier ook van waar is: als we de van de Bosjesmannen gerapporteerde ervaringen serieus nemen, dan is een dergelijk fenomeen evenmin ondenkbaar.

Dit soort verschijnselen krijgt, als ze zich in onze samenleving voordoen, al gauw het etiket 'pathologisch' opgeplakt. Of we noemen het 'autosuggestie' zonder dat daarmee ook maar iets verklaard is. Ze suggereren in elk geval een interactie van lichaam en geest waarbij de voor ons haast vanzelfsprekend geworden grenzen tussen inbeelding en werkelijkheid verbleken tot een nogal theoretisch bedenksel.

Het verschil tussen de acteur die Napoleon *speelt* en de psychiatrische patiënt die Napoleon meent te *zijn* is voor ons van beslissende betekenis. Maar waarin zit hem dat verschil precies?

Het paradoxale karakter van het menselijk vermogen tot gedaanteverwisseling zoals Canetti het opvat, is dat wij kennelijk in staat zijn ‘in iets anders te veranderen’, en tegelijk ‘onszelf’ te blijven. Of misschien moet je zeggen dat een mens blijkbaar over het vermogen beschikt, van zichzelf te verschillen, dat hij in staat is in twee werkelijkheden tegelijk te leven, en dat de grens van de waanzin pas daar wordt overschreden wanneer hij niet meer in staat is, ze uit elkaar te houden?

Hoe dan ook: Canetti's benadering van deze fenomenen met de term *Verwandlung* maakt duidelijk dat dit eigenaardige vermogen, dat wij eigenlijk alleen nog kennen in een spelvorm, veel meer is dan alleen een spel. In 1960 noteerde hij in *Die Provinz des Menschen*: ‘Wat de gedaanteverwisseling betreft heb ik, meen ik, een sleutel gevonden en in het slot gestoken, maar ik heb hem niet omgedraaid. De deur is dicht, men kan niet naar binnen. Dat zal nog veel moeilijkheden opleveren.’

Mimesis en mimetisch vermogen

Zo verplaatst het begrip *Verwandlung* ons in een wereld waarin de grenzen tussen verbeelding en werkelijkheid nog niet getrokken zijn. En misschien is dat geen slechte manier om wat meer vat te krijgen op menselijke mogelijkheden die door dat traditionele onderscheid eerder aan het gezicht onttrokken zijn, dan dat ze erdoor verhelderd worden.

Walter Benjamin schreef in 1933 twee tekstjes waarin dezelfde thematiek vanuit een ander perspectief aan de orde komt. In ‘Lehre vom Ähnlichen’ en ‘Über das Mimetische Vermögen’ (een herschreven versie van de eerste tekst) ontwikkelt hij enkele gedachten over het menselijk vermogen om overeenkomsten of analogieën te scheppen. Hij noemt dat een ‘mimetisch vermogen’ en veronderstelt dat dit vermo-

gen zowel in de geschiedenis van de menselijke soort als in de ontwikkeling van het individu een belangrijke rol speelt. Hij wijst op het spel van kinderen, die niet alleen het gedrag van volwassenen nabootsen, maar ook windmolen of treintje kunnen spelen en hij vraagt zich af welk doel deze oefening in mimetisch gedrag dient.

Zoals in het leven van een individu het kinderspel op een bepaalde leeftijd is verdwenen, zo lijkt ook de rol van dit mimetisch vermogen in de loop van de evolutie van de menselijke soort sterk aan belang te hebben ingeboet. Benjamin gebruikt de astrologie als voorbeeld om aannemelijk te maken dat wij niet meer in staat zijn overeenkomsten te zien waar onze verre voorouders ze nog wel zagen: bijvoorbeeld tussen de stand van de sterren en het lot van een mens. Hij noemt dat soort overeenkomsten 'unsinnliche Ähnlichkeiten' en hij oppert dat het mimetisch vermogen, een van oorsprong magisch vermogen dat zich uitte in het lezen van de sterren en het nabootsen van bijvoorbeeld dieren in de dans, wellicht getransformeerd en opgegaan is in de taal: zowel in het gesproken woord als in het schrift.

'De gave die wij bezitten om gelijkenis te zien,' schrijft hij, 'is niet meer dan een zwak rudiment van *de eertijds overweldigende dwang om gelijksoortig te worden en zich gelijksoortig te gedragen*. En het verdwenen vermogen om gelijksoortig te worden reikte ver buiten de grenzen van de enge tekenwereld waarbinnen wij nog in staat zijn gelijkenis te zien.' (De cursivering is van mij.)

Benjamin spreekt dus niet over *Verwandlung*, maar over een *mimetisch vermogen*: het vermogen, niet alleen om in iets anders iets 'ähnlichs' te zien, iets dat lijkt op het eigene, maar ook om zich zodanig te *gedragen* dat die gelijkenis benadrukt wordt, het vermogen om 'ähnlich' te *worden*. Daaruit blijkt toch dat hij op hetzelfde fenomeen doelt.

Hij spreekt in dit verband over een 'overweldigende dwang' en veronderstelt dus dat dit vermogen op de een of

andere manier uit nood geboren zou zijn. En het is inderdaad aannemelijk dat het voor de primitieve mens een noodzaak geweest is om zich mimetisch te gedragen. Bij gebrek aan een indrukwekkende fysieke uitrusting, zoals sterke klauwen of slagtanden, was dat vermoedelijk zijn eerste en voornaamste middel om zich in een vijandige omgeving te handhaven. Zijn vermogen om bijvoorbeeld de dieren waarop hij jaagde te imiteren, heeft daarbij zeker een belangrijke rol gespeeld. (Niet voor niets bespreekt Canetti in *Masse und Macht* de *Verwandlung* in de context van het thema macht.)

Met de term 'mimetisch vermogen' komen we op een meer vertrouwd terrein: van oudsher is de *mimesis* een centrale categorie geweest in het denken over kunst en literatuur. De nabootsing door middel van dansen en beelden, en in woord en gebaar, is sinds de Oudheid gezien als een van de belangrijkste kenmerken van wat wij kunst noemen. Maar wat oorspronkelijk een magische en rituele betekenis had heeft zich in de Griekse beschaving langzamerhand tot iets heel anders ontwikkeld.

Wanneer Plato in *De Staat* zijn roemruchte verdict over de dichter uitspreekt en hem tot *persona non grata* verklaart, dan gaat het met name om dit punt: de mimetische aard van zijn werk.

Uit alles blijkt dat Plato geen hoge dunk heeft van het mimetisch vermogen. De nabootsing zoals hij die opvat, is iets minderwaardigs. Althans bij dichters. Over de poëzie zegt hij: 'We laten haar absoluut niet toe voor zover zij nabootsend is.' Wat de epische dichtkunst betreft, onderscheidt hij op niet mis te verstane wijze twee stijlen van vertellen: een 'fatsoenlijke' en een 'vulgaire'.

Een fatsoenlijk man, aldus Plato, vertelt zo afstandelijk mogelijk, met een minimum aan nabootsing - alleen het goede en het nuttige zal hij nabootsen. Over de vertellers die de andere stijl hanteren schrijft hij met kennelijke weerzin:

‘Niets achten zij beneden zich! (...) Die zullen nadoen wat we daareven zeiden: zowel het rollen van de donder als het gegier van winden, het kletteren van hagel, het knersen van een wagenas of een haspel, de klank van een krijgstrompet, een schalmei, een fluit of welk instrument ook, zelfs het geluid van honden en schapen en vogels.’ (III, 397)

Het is trouwens onmogelijk, zo redeneert hij, dat een persoon zo veel verschillende dingen goed kan nabootsen - aangezien ‘iedereen slechts één bezigheid, en niet verschillende goed kan verrichten.’ (III, 394)

Hier blijkt al dat hij de *mimesis* als een techniek, een soort specialisme beschouwt. En inderdaad, wanneer hij het begrip zelf gaat analyseren. blijkt hij die nabootsing in een ambachtelijke zin op te vatten. Hij vergelijkt de dichter (en de schilder) met ambachtslieden die naar een model werken. En dan komt hij met een hiërarchie van werkelijkheden. De hoogste werkelijkheid is die van het oorspronkelijke model (de idee ‘bed’); het bed dat de timmerman vervolgens naar dit model maakt is al een afgeleide werkelijkheid, en wanneer een schilder dat bed dan nog eens naschildert, dan is hij een nabootser die niet de werkelijkheid, maar een schijn-van-werkelijkheid weergeeft: zijn produkt is een schijn-van-de-schijn. ‘Dan speelt de kunst van het nabootsen zich dus af op grote afstand van de ware werkelijkheid,’ concludeert hij. (De Staat, X, 598) Plato kijkt dus vooral naar het (ambachtelijk) resultaat, en het schijnkarakter daarvan is bepalend voor zijn negatieve oordeel.

Maar het oorspronkelijke begrip *mimeisthai* had bij de Pythagoreërs de betekenis van *uitbeelding* of *uitdrukkingsvorm*, en werd uitsluitend gebruikt in verband met dans en muziek. Het is waarschijnlijk dat dit *mimeisthai* in zang, muziek en dans een ritueel karakter had en nog verband hield met het oorspronkelijke, mimetische gedrag uit de oertijd. In elk geval suggereert dit oorspronkelijke begrip dat het minder om een ambachtelijke techniek gaat, gericht op het ver-

vaardigen van iets (in dit geval een gelijkend beeld van iets), dan wel om een *vorm van gedrag*.

Wat Plato intussen wel scherp heeft gezien is dat dit mimetisch vermogen, zeker wanneer het drama en poëzie betreft, een grotere macht over mensen uitoefent dan het redelijk oordeel, en dat het aanstekelijk werkt: zijn censuur is geïnspireerd door 'de vrees dat ze (de ideale staatsburgers, P.M.) uit het nadoen behagen scheppen in het doen. Of heb je nog niet opgemerkt dat nabootsing, van jongsaf begonnen en verder in het leven volgehouden, een gewoonte en een tweede natuur wordt, en dit zowel met betrekking tot het lichaam als tot de stem en de denkwijze?' (III, 395)

Dat klinkt ons vertrouwd in de oren: Plato's argument is nog steeds springlevend in kringen van opvoeders, wereldverbeteraars en bepaalde politici. Het is het klassieke wantrouwen tegen de kunst, van degenen die weinig of geen vertrouwen hebben in het eigen oordeel van mensen.

De mimesis is meeslepend, zij spreekt de mensen emotioneel aan en overtuigt niet op grond van argumenten, maar door het *beeld*. Zo wordt een beroep gedaan op de irrationele krachten in de mens, en op zijn vermogen tot identificatie. En dat is des te gevaarlijker vanwege het schijnkarakter van de nabootsing. Plato betoogt in *De staat* met nadruk dat dichters, nabootsers bij uitstek, over geen enkele werkelijke kennis beschikken.

Plato's oordeel over de mimesis is vooral ook interessant omdat het een nieuwe fase lijkt te markeren in het bewustzijn van die mimetische vermogens. De mythen, die duizenden jaren eerder ontstonden, staan bol van de *gedaanteverwisselingen* in de letterlijke betekenis van het woord. En het geloof in zulke metamorfosen is niet onbegrijpelijk als je bedenkt dat de oermensen zich omringd zagen door allerlei onverklaarbare veranderingen in de natuur: water dat in ijs verandert, eieren waaruit vogels of reptielen kruipen, bloesems die

in vruchten veranderen, het vuur dat plotseling opduikt uit het niets en dat een bos verandert in een zwartgeblakerde woestenij, etcetera. In een wereld waarin alles op een onbegrijpelijke manier in iets anders kan veranderen waren de mythische metamorfosen minder irreëel dan ze ons voorkomen.

Na de periode van het mythisch denken, dat wel als een mimetisch denken mag worden gekenschetst, een periode waarin de mens (een nomadische jager en verzamelaar) zich door middel van mythen een geordend wereldbeeld had gevormd, brak de periode aan waarin hij de grond leerde bebouwen en zich ergens vestigde: langzamerhand ontwikkelden zich de religies, de grote beschavingen, waarin die mythen schriftelijk werden vastgelegd, uitgebouwd, verfijnd, gestileerd en gerationaliseerd. Tot ze ten slotte, in de Griekse beschaving, min of meer de status van 'literaire verhalen' hadden bereikt. Plato staat aan het eind van deze periode, in een tijd waarin de mythe al zo veel van haar oorspronkelijke autoriteit verloren had, dat zoiets als literatuurkritiek mogelijk was geworden.

Voor het eerst in de geschiedenis wordt het mimetisch vermogen (en daarmee het mythisch denken) aan een expliciet rationeel oordeel onderworpen - een oordeel dat bij Plato dus al bijna in censuur ontaardt.

Dat Plato er een bedreiging in ziet van het rationele, beheerste gedrag dat hij in zijn ideale staat wenselijk acht, is niet zo gek. Maar hij heeft het alleen over het *resultaat* van de mimesis en over de effecten daarvan. Wat hij niet lijkt te zien - hij schenkt er althans geen aandacht aan - is de zin, of zelfs de noodzaak van een dergelijk vermogen.

Aristoteles heeft daar meer oog voor. In zijn *Poëtica* veronderstelt hij dat de dichtkunst is voortgekomen uit twee natuurlijke oorzaken: ten eerste uit het nabootsen zelf, dat de mensen is aangeboren, en ten tweede uit de vreugde die iedereen beleeft aan nabootsingen (van anderen). Over die aange-

boren drang tot nabootsen zegt hij: ‘die manifesteert zich van kindsbeen af aan, en de mens onderscheidt zich daarin van de overige levende wezens, dat hij in bijzondere mate tot nabootsing in staat is en zijn eerste kennis door nabootsing verwerft.’ Aristoteles heeft dus oog voor de cognitieve functie van het mimetisch vermogen. En hij verklaart ook het plezier dat aan nabootsingen wordt beleefd uit leergierigheid. In tegenstelling tot Plato, die de nabootsing zeer inferieur acht aan de filosofische kennis, ziet Aristoteles in de nabootsing niet alleen een distinctief kenmerk waardoor de mens zich van de dieren onderscheidt, maar ook een middel tot kennisverwerving.

En wat verder opvalt bij Aristoteles is, dat hij het dynamische aspect van de mimesis benadrukt. Terwijl Plato in verband met de dichters voornamelijk spreekt over mimesis als nabootsing van mensen, dieren en dingen, zegt Aristoteles, sprekend over de tragedie, dat daarin de nabootsing van de *handeling* centraal staat, en niet die van de *handelende persoon*. Het gaat om de *mythos*, niet om de karakters.

Het is duidelijk dat Plato's ideeën over de dichter, en over *mimesis* in het bijzonder, sterk gekleurd zijn door zijn ideeënleer en door zijn politieke en pedagogische idealen. Maar uit zijn verbanning van de dichter uit de ideale Staat, de eerste oorlogsverklaring van de autoritaire Rede aan de mimetische poëzie, blijkt tevens dat hij de macht van de mimesis niet onderschat. Hij besefte dat het verschil tussen ‘nadoen’ en ‘doen’ gering was, en misschien zelfs dat het dichterlijk spel van gedaanteverwisseling toegang verschafte tot een werkelijkheid die hij uit alle macht wilde uitbannen: die van de mythe.

Dat is misschien ook de reden waarom hij de artistieke mimesis *reduceert* tot de nabootsing van *zintuiglijke* werkelijkheid - of het nu een mens, een dier, de zee of een onweer is. En aangezien die zintuiglijke werkelijkheid op haar beurt al

een onvolmaakte afspiegeling was van de ware werkelijkheid (de ideeën), beschouwt hij het resultaat als iets inferieurs.

Niet de transformatieve aard van de handeling maar het schijnbare karakter van het resultaat kreeg de meeste aandacht. Door het nabootsende karakter van de mimesis toe te spitsen op het zintuiglijk waarneembare wekte Plato de indruk dat het om iets uiterlijks, iets oppervlakkigs en bedrieglijks ging - terwijl dat niet het wezen van de echte *mimesis* is.

Aristoteles, niet gefixeerd op de *ideeënleer*, was minder gevoelig voor het wezenlijke gevaar dat Plato (vanuit zijn politiek-pedagogische standpunt) in de mimesis onderkende, en gaf daarom een onbevangener en wellicht ook juister beeld van de betekenis ervan: niet de nabootsing van een zintuiglijke werkelijkheid is de kern van de zaak, maar die van een handeling, een gebeuren. Deze opvatting over mimesis ligt meer in de lijn van de oorspronkelijke ervaring van de *Verwandlung*, de gedaanteverwisseling waarover Canetti schrijft, die vanuit een affectieve betrokkenheid tot stand komt, en niet in de eerste plaats uit is op een bedrieglijk uiterlijk effect.

Maar Aristoteles' opvatting heeft niet kunnen voorkomen dat het begrip mimesis sinds Plato steeds meer als ‘nabootsing van de zintuiglijke werkelijkheid’ werd opgevat.

Bij Plotinus (derde eeuw) wordt nog eenmaal een wezenlijker begrip van die nabootsing van de natuur ontwikkeld, waarbij de artistieke mimesis niet zintuiglijk en uiterlijk wordt opgevat, maar als een nabootsing van de *logoi*, de in de natuur werkzame principes.

En in het verlengde van dergelijke neoplatoonse speculaties, waarin de magie nooit ver weg was, duidt Pico della Mirandola in de vijftiende eeuw het platoonse beeld van de spiegel (dat rechtstreeks verbonden was met zijn opvatting over mimesis), als een beeld van de geest en krijgt de *mimesis* iets terug van zijn dynamische en kennistheoretische betekenis:

Pico's lofzang op de mens, in *De dignitate hominis*, is een lofzang op zijn vermogen tot verandering. Anders dan bij engelen of dieren het geval is, ligt het wezen van de mens niet vast, volgens Pico: hij bezit het vermogen zichzelf te transformeren in wat hij maar wil, en zo kan hij zich als intellectueel magiër tot een spiegel van het universum maken. Pico vergelijkt de mens zelfs met een kameleon: 'Wie zou die kameleon die wij zijn niet bewonderen?'

Dit is een van de zeldzame momenten in de geschiedenis waarop het mimetisch vermogen van de mens - hier in een magische context - als een intellectueel vermogen, een kennisvermogen wordt verheerlijkt. Hier wordt het kennen zelf begrepen als een actieve transformatie van de geest: een zich gelijk maken aan het Andere (al is dat in zijn opvatting dan vooral het Hogere). Maar een lang leven is dit kosmisch enthousiasme van Pico niet beschoren - en op de traditionele interpretatie van de mimesis in platoonse zin heeft het weinig invloed. Dominant blijft de opvatting dat kunst een (ambachtelijke) 'nabootsing' is van de (zintuiglijke) wereld, en die opvatting is tot aan het eind van de achttiende eeuw nauwelijks omstreden.

Het affectieve, dionysische aspect van de mimesis, zoals dat in de Griekse tragedie nog bestaan moet hebben, en waarvan in Aristoteles' omschrijving nog een zwakke glimp is op te vangen, verdween na de hermetische renaissance van Pico en Bruno volledig uit het zicht - tot het in de Romantiek weer tevoorschijn komt.

De romantici wilden breken met het klassieke en classicistische concept van kunst als nabootsing van de natuur in de Platoonse zin. In de plaats van die mimesis treedt nu het *poièsis*-begrip op de voorgrond, waarmee het oorspronkelijke en *produktieve* karakter van de kunstuiting centraal komt te staan.

Schelling, niet ten onrechte de Proteus van het Duitse idea-

lisme genoemd, betoogt dan dat de mimesis eigenlijk opgevat moet worden als *poièsis*. In zijn rede *Über das Verhältnis der Bildende Kunste zur Natur* (1807) verdedigt hij de opvatting dat de 'nabootsing van de natuur' moet betekenen: een nabootsing van de natuur als scheppende kracht, de 'heilige, eeuwig scheppende oerkracht van de wereld, die alle dingen *uit zichzelf verwekt* en actief voortbrengt.' De mimesis heeft zo dus niet in de eerste plaats betrekking op de *natura naturata*, de geschapen natuur, maar op de *natura naturans*, de scheppende natuur. De kunst moet de innerlijke werking, de produktieve kracht van de natuur nabootsen, en tot verschijning brengen. Daarmee sloot hij aan bij de opvatting van Plotinus. De kunst is niet langer een spiegel van de natuur, niet iets dat er 'tegenover' staat, maar een *analogon* van de natuur als scheppende kracht.

Novalis, een van de origineelste theoretici van de Romantiek, maakte in een van zijn talloze aantekeningen een interessant onderscheid. Hij noteerde: 'Er bestaat een symptomatische en een genetische nabootsing. Alleen de laatste is levend. Die veronderstelt de meest intieme vereniging van verbeeldingskracht en verstand. Dit vermogen om werkelijk een vreemde individualiteit in zich tot leven te wekken - niet alleen maar door een oppervlakkige nabootsing te veinzen - is nog volkomen onbekend - en berust op een hoogst wonderbaarlijke *penetratie* en geestelijke mimiek. De kunstenaar verandert zich in alles wat hij ziet en zijn wil.' (Vorarbeiten, 1798)

Een symptomatische en een genetische nabootsing: de eerste is oppervlakkig, en vooral op een optisch effect gericht - corresponderend met wat Plato onder mimesis verstond. De genetische nabootsing daarentegen is een nabootsing van binnenuit. Het woord 'genetisch' is hier veelzeggend: het is een 'genesis', een wording. Men 'wordt' zelf wat men nabootst. Of beter: men kan slechts iets goed nabootsen door zichzelf eraan gelijk te maken. De genetische nabootsing is een 'gedaanteverwisseling'.

Deze vorm van mimesis heeft geen betrekking op de buitenkant, op de zintuiglijke verschijning, maar op het *zijn* van de dingen. Daarom zegt Novalis dat alleen deze vorm van nabootsing 'levend' is. De kunstenaar verandert zich in alles wat hij ziet en *zijn* wil: het is dus geen kwestie van willen nadoen, maar willen *zijn*. Het is een vermogen om in zichzelf 'een vreemde individualiteit' tot leven te wekken. Mimesis, in deze zin, is geen afspiegeling van een zintuiglijke realiteit, maar een produktief *binnendringen* in een andere *wijze van zijn*.

Ook in Nietzsches interpretatie, driekwart eeuw later, van de dionysische wortels van de Griekse tragedie krijgt de 'Verwandlung' meer aandacht dan de mimesis. Het satyrkoor waaruit zich de tragedie zal ontwikkelen, het dithyrambische koor, is een 'Chor von Verwandelten'. Aan de door Aristoteles beschreven mimesis van de handeling gaat volgens Nietzsche een metamorfose vooraf: 'De betovering is de noodzakelijke voorwaarde van alle dramatische kunst. In deze betovering ziet de dionysische dweper zich als Satyr, *en als Satyr aanschouwt hij op zijn beurt de God*, dat wil zeggen, in zijn veranderde gedaante ziet hij een nieuw visoen buiten zichzelf, als apollinische voltooiing van zijn toestand.' Deze gedaanteverwisseling, waarbij de koorleden hun burgerlijke, individuele identiteit aflegden en in satyrs veranderden, is een voorwaarde voor de dramatische mimesis - de eigenlijke tragedie, die door Nietzsche dus wordt opgevat als een visioen van de satyrs.

'Wij spreken zo abstract over poëzie,' schrijft hij verder in *Die Geburt der Tragödie* (1872), 'omdat wij allemaal slechte dichters plegen te zijn. In wezen is het esthetisch fenomeen eenvoudig: men hoeft alleen maar over het vermogen te beschikken, voortdurend een levendig spel te zien, en aldoor temidden van een menigte geesten te leven, om dichter te zijn; men hoeft alleen maar de drang te voelen, van gedaante te veranderen en vanuit andere lichamen en zielen te spreken, om dramaticus te zijn.'

Het ‘esthetisch fenomeen’ waarover hij spreekt heeft met esthetiek in de zin van schoonheidsleer niet zoveel van doen. Het zijn andere aspecten die hier op de voorgrond treden. Voor Nietzsche, die in dit jeugdwerk de bekende tegenstelling tussen apollinisch en dionysisch uitwerkt, is het dionysische niet alleen sterk verbonden met de verborgen, blinde krachten van de natuur, maar ook met de gave van de gedaanteverwisseling. Dat blijkt heel duidelijk wanneer hij later in zijn *Götzendämmerung* (1889) nog eens terugkomt op deze tegenstelling: ‘Wat betekent de door mij in de esthetica ingevoerde tegenstelling van de begrippen *apollinisch* en *dionysisch*, beide begrepen als vormen van de roes? - De apollinische roes prikkelt vooral het oog, zodat het een visionaire kracht krijgt. De schilder, de beeldhouwer, de epicus, dat zijn visionairen *bij uitstek*. In de dionysische toestand daarentegen is het volledige systeem van de affecten geprikkeld en uiterst actief; zo dat het al zijn uitdrukkingsmiddelen in een keer ontlaadt en de kracht van het uitbeelden, van het nadoen, van het transfigureren, van het veranderen, alle mogelijke soorten mimiek en toneelspel tegelijk naar buiten drijft. Het wezenlijke blijft de moeiteloosheid van de metamorfose, het onvermogen om *niet* te reageren (- net als bij zekere hysterici, die ook op iedere wenk in iedere rol stappen). Het is de dionysische mens onmogelijk, een willekeurige suggestie niet te verstaan (...) Hij kruipt in iedere huid, in ieder affect: hij verandert voortdurend van gestalte.’

En vervolgens noemt hij de muziek, zoals we die nu begrijpen, een soortgelijke ‘Gesammt-Erregung und -Entladung der Affekte’, maar in haar ontwikkeling tot autonome kunstvorm is de onmiddellijke prikkeling van de spieren steeds meer naar de achtergrond gedrongen, ‘zodat de mens niet meer alles wat hij voelt meteen lijfelijk nabootst en uitbeeldt. Niettemin is *dat* de eigenlijk normale dionysische toestand, of in elk geval de oertoestand: de muziek is de langzaam bereikte specificatie daarvan op kosten van de meest verwante vermogens.’

In dit dionysisch vermogen tot gedaanteverwisseling zoals Nietzsche het hier beschrijft, klinkt weer iets door van het *mimeisthai*, dat uitsluitend betrekking had op muziek en dans. Ook bij hem gaat het duidelijk om een genetische, niet om een symptomatische nabootsing.

Bovendien schrijft hij aan dit dionysische vermogen ook een kenniswaarde toe - het drukt in de tragedie een kennis uit die dieper gaat dan de socratische logica, welke in Nietzsches visie het einde van de tragedie (en de geboorte van de wetenschap) betekende.

Het besef dat de mimesis veel diepere, en interessantere wortels heeft dan Plato deed voorkomen, werkt ook in onze eeuw door. In die twee tekstjes uit 1933 (zie p. 168) suggereert Benjamin dat het oorspronkelijke mimetische vermogen zich als het ware teruggetrokken heeft in de taal (en in het schrift). De taal zou dus mimetisch van aard zijn, en zo zouden ook spreken en schrijven vormen van mimetisch gedrag zijn. Sterker: het oorspronkelijke mimetische gedrag van de oermens, dat magisch van aard was, zou zijn opgegaan in 'taalgedrag' (wat op zichzelf ook een opmerkelijke *metamorfose* mag heten). Zoals Nietzsche in de muziek een soort sublimering ziet van het dionysisch vermogen tot metamorfose en lijfelijke nabootsing, zo bevroedt Benjamin op zijn beurt in de taal en het schrift restanten van een oorspronkelijk mimetisch gedrag.

Dat is een boeiende gedachte: de taal, die in de loop van de evolutie van de menselijke soort ons voornaamste machtsmiddel tegenover de natuur is gebleken, zou het mimetisch gedrag gaandeweg overbodig gemaakt hebben, of beter: in zich opgezogen en getransponeerd hebben naar een ander niveau. Het machtige wapen van de logos, dat aan de basis ligt van alle filosofie en alle wetenschap, zou zelf in wezen mimetisch zijn. En als je bedenkt dat het filosofisch waarheidsbegrip sinds de Grieken altijd begrepen is als *homoiosis* of *ade-*

quatio, dan is het niet eens zo gewaagd te veronderstellen dat in het hart van ons geloof in de taal - dat immers berust op deze notie van 'overeenkomst' tussen woord en zaak - het mimetische altijd een verborgen leven heeft geleid.

Ongeveer in dezelfde lijn liggen de gedachten die Adorno en Horkheimer over de mimesis ontwikkelden in *Dialektik der Aufklärung* (1944). Met name in het denken van Adorno speelt het mimesisbegrip een belangrijke rol: wat hij als het mimetisch gedrag van de oermens aanduidt, betekent voor hem *een fundamenteel andere relatie tot het object*, die verdrongen is door een afstand nemende, rationele houding. Maar het mimetische is niet verdwenen: deze rationaliteit is verworven tegen de prijs van een incorporatie, een transformatie van het mimetische. Het rationaliseringsproces is op die manier zelf een 'Verwandlung'. 'Ratio ohne Mimesis negiert sichselbst,' zegt hij in zijn *Ästhetische Theorie* (1970).

Ook voor Adorno is de mimesis, begrepen als een 'zichzelf gelijk maken aan het andere', de mogelijkheidsvoorwaarde voor iedere andere vorm van nabootsing, en dus iets veel wezenlijkers dan de Platoonse mimesis.

Deze dialectiek van ratio en mimesis, de 'dialectiek van de verlichting' waaruit de moderne samenleving is ontstaan, tekent zich naar zijn opvatting al af in de Homerische weergave van de mythen, en is gebaseerd op wat hij het 'mimetisch taboe' noemt. De prijs die voor de ontwikkeling van de beschaving betaald moest worden was de onderdrukking van het mimetisch gedrag. Maar van een echte overwinning kon geen sprake zijn: het werd niet definitief overwonnen, maar als het ware gesublimeerd tot rationaliteit. Alleen in de kunst leeft, ook volgens Adorno, nog een rudiment van het oorspronkelijke mimetische gedrag voort.

Ik beperk me hier tot de vaststelling dat zowel Benjamin als Adorno in de mimesis een fundamenteel menselijk vermogen zien, dat aan de rationaliteit voorafgaat, en er zelfs de basis van vormt.

Dit korte, ruw geschetste overzicht maakt op z'n minst duidelijk dat er achter de mimesis in zijn afgezwakte, Platoonse vorm (de ambachtelijke nabootsing van zintuiglijke werkelijkheid), een oorspronkelijker, en wezenlijker vorm van mimesis schuilgaat. Je zou ook kunnen zeggen dat het mimetisch vermogen, ondanks de Platoonse vertekening, zijn ware aard toch nooit helemaal heeft kunnen verloochenen. (Het zou overigens onrechtvaardig zijn om Plato hier uitsluitend als de grote boosdoener af te schilderen. Hij had wel degelijk oog - en wat meer is: respect - voor de meer irrationele kanten van het dichterschap. Die duidt hij aan met de termen *enthousiasmos* en *mania*. Het lijkt erop dat juist dat wat in zijn mimesisbegrip is verdonkeremaand - het psychosomatische gedragsaspect, het buiten-zichzelf-treden, het niet-zichzelfzijn - in deze begrippen weer opduikt. Maar hier is dat betrokken op het goddelijke - en dus losgemaakt van het lichamelijke, zintuiglijke bestaan. Een interessante analyse van deze begrippen is te vinden in Cornelis Verhoeven, *Een filosofie van het enthousiasme*, De Nederlandse Boekhandel 1982.)

De ambiguïteit van het begrip mimesis, variërend van het simpelweg kopiëren van een bestaand model tot de gedaanteverwisseling, is te herleiden tot een verschil in optiek: beschouwt men de mimesis als een ambachtelijk handelen, als de vervaardiging van iets gelijkends, zoals Plato doet, dan wordt het een gerationaliseerd, produktgericht handelen, een vorm van *maken*. En dan verliest de mimesis zijn proteïsch (of dionysisch) aspect. Maar beschouwt men de mimesis als een vorm van *gedrag*, als een vermogen tot transformatie, een *zichzelf* gelijkmaken aan het andere, dan neigt zij naar een gedaanteverwisseling - en dan wordt het een heel andere kwestie.

Dan wordt in dat mimetisch vermogen iets zichtbaar dat veel dieper gaat: zoiets als een vorm van communicatie, een manier van omgaan met de dingen die dieper doordringt in

de meer verborgen aspecten van de natuur - een wijze van zien die ook een wijze van zijn is. Een manier om de dingen als het ware ‘van binnenuit’ te benaderen: niet door afstand te nemen, maar juist door zich als het ware te laten besmetten door het andere. En dus een volkomen andere relatie tot het object dan de rationele.

2 Metamorfose en dichterschap

De hoeder der metamorfosen

De betekenis van het begrip *mimesis* - zoveel is na mijn hinkstapsprong door de ideeëngeschiedenis wel duidelijk - reikt veel verder dan de kunsttheorie. Het heeft een filosofische en antropologische achtergrond, die misschien ook enig licht kan werpen op het fenomeen van de gedaanteverwisseling zoals we dat kennen uit de oudste verhalen van de mensheid.

Het is voornamelijk de Platoonse rationalisering geweest die de mimesis van haar mythische wortels - en daarmee van de metamorfose - heeft losgesneden, en gebanaliseerd tot oppervlakkige nabootsing, tot tweede- of derdehands kennis. Pas sinds de Romantiek ontwikkelt zich een nieuwe visie, in de context waarvan ook de idee van de gedaanteverwisseling weer opduikt.

Benjamin en Adorno grijpen terug naar de archaïsche oorsprongen van het mimetisch gedrag en proberen te schetsen welke betekenis het voor de ontwikkeling van de beschaving kan hebben gehad.

In die context kan ook Canetti's interesse voor het mimetisch gedrag dat hij ‘Verwandlung’ noemt worden geplaatst. Maar anders dan Benjamin en Adorno ontwikkelt hij daaruit geen taalfilosofische of kunsttheoretische hypothesen. Zijn interesse voor het verschijnsel lijkt voornamelijk antropologisch, maar zij wordt gemotiveerd door iets anders, zoals zal blijken.

In *Die Provinz des Menschen* zegt hij ergens, sprekend over zijn onverzadigbare interesse voor alles wat met het leven van primitieve volkeren te maken heeft: ‘Als dichter is de

mens begonnen, wanneer hij ook begon, en als dichter is hij sindsdien onbeduidender geworden'. Dat ruikt een beetje naar de idealisering van de Edele Wilde zoals de achttiende eeuw die kende, en het past niet erg in het huidige denken over poëzie en literatuur. Weliswaar is het beeld van de dichter als een soort sjamaan niet onbekend, maar zulke ideeën zijn toch betrekkelijk marginaal in de literaire discussies over poëzie. Wanneer hij in het essay 'Der Beruf des Dichters' de dichter een 'Hüter der Verwandlungen' noemt gaat het hem dan ook niet in de eerste plaats om het dichterschap in de literaire zin.

In de dichter als literair specialist, als 'ingenieur', als bouwer van 'taalmachientjes', is Canetti niet geïnteresseerd. Zelf is hij als schrijver het tegendeel van een literair specialist: hij voltooide om te beginnen een chemiestudie, schreef enkele toneelstukken en één - formidabele - roman, om zich vervolgens twintig jaar lang te wijden aan de studie die resulteerde in *Masse und Macht*, een boek dat zich aan alle categoriseringen lijkt te onttrekken. Sindsdien schreef hij nog een heel oeuvre bijeen dat nauwelijks fictie in de gebruikelijke zin van het woord bevat. Hij is, kortom, een typische vertegenwoordiger van wat Peter Sloterdijk, geïnspireerd door Nietzsche, 'Centaurische Literatur' heeft genoemd: een literatuur die zich niet in het literaire ambacht laat opsluiten, maar waarin de grenzen van kunst, wetenschap en filosofie voortdurend worden overschreden.

En juist dat maakt zijn visie op de dichter als een 'hoeder van de metamorfosen' in mijn ogen belangwekkend: hij plaatst het dichterschap in een breder perspectief dan dat van het literaire. In het bovengenoemd essay - een rede uit 1976 - neemt hij de twijfelachtig geworden status van het woord 'dichter' als uitgangspunt: het is een min of meer verdacht woord geworden, constateert hij, dat eerder spot en hoon uitlokt dan respect inboezemt. Maar degenen die afstand van dat woord namen werden volgens Canetti minder

gedreven door een prijzenswaardige bescheidenheid en een ernstige bezinning op de betekenis en de verantwoordelijkheid van het dichterschap dan door de angst, niet meer ‘bij de tijd’ te zijn.

En het gaat hem hier juist om die verantwoordelijkheid - die, zoals in alle specialismen, steeds meer zoek dreigt te raken in allerlei geleerde theorievorming. Hij neemt het dichterschap, en de verantwoordelijkheid daarvan, zelfs zo hoog op dat hij tot de conclusie komt dat er, gemeten aan de maat van de dichters die de mensheid haar mythen schonken, tegenwoordig helemaal geen dichters meer zijn. Hij neemt het woord dichter dus in een zeer ruime, bijna archaïsche betekenis. Voor hem is de mythe de maatgevende dichterlijke schepping.

Van daaruit komt hij tot zijn omschrijving van de (ideale) dichter als een hoeder van de metamorfosen. In twee betekenissen: ten eerste moet hij zich het literaire erfdeel van de mensheid (dat wil vooral zeggen: de mythen) eigen maken, en ten tweede moet hij deze gave ook benutten in zijn eigen wereld en zijn eigen tijd.

Wat het eerste betreft noemt hij als maatgevende werken de *Odyssee*, en de *Metamorfosen* van Ovidius. Maar ook het Sumerische Gilgamesj-epos, dat diepe indruk op hem maakte, en in het algemeen de mythen van alle culturen, die hij voor de moderne mens een erfenis van onschatbare waarde acht: ‘de eigenlijke bewaring en de verrijzenis daarvan in ons leven is de zaak van de dichters’.

Op het tweede legt hij zo mogelijk nog sterker de nadruk: in een wereld die steeds meer gespecialiseerd wordt, en in alle geledingen steeds eenzijdiger ingericht is op produktie, een wereld die hij ‘die verblendetste alle Welten’ noemt, acht hij het van kardinaal belang dat er mensen zijn die de gave van de *Verwandlung* blijven gebruiken. Dat is de taak van de dichter: ‘Zij zouden, dank zij een gave die ooit algemeen was, en nu tot atrofie is gedoemd, maar die ze met alle moge-

lijke middelen moeten vasthouden, de kanalen *tussen* de mensen open moeten houden.'

En aangezien steeds meer mensen nauwelijks meer bij machte zijn zich werkelijk uit te drukken in woorden, omdat ze zich bedienen van de taal van kranten en andere massamedia, is een open oor voor wat mensen zeggen al niet meer voldoende: 'Alleen door gedaanteverwisseling in de extreme zin waarin het woord hier wordt gebruikt zou het mogelijk zijn te voelen wat een mens achter zijn woorden is; het werkelijke bestand van wat er aan levends is zou op geen enkele andere manier zijn op te maken.'

Dat zijn radicale, en nogal dramatische woorden. Zeker voor een schrijver: het is de erkenning dat ook een dichter, en juist een dichter, niet genoeg heeft aan woorden. Wat hem, in de ogen van Canetti, pas tot dichter maakt is niet zijn woord, maar zijn vermogen tot *Verwandlung*.

Maar wat verstaat hij daar precies onder? Men heeft, zegt hij, dit proces wel 'inleving' of 'empathie' genoemd, maar hij houdt liever vast aan de term *Verwandlung*. Het is kenmerkend voor Canetti dat hij zulke psychologische termen mijdt: hij geeft de voorkeur aan een krachtiger term, waarin iets van het wonderlijke bewaard blijft. Hij is niet uit op verklaringen - hij neemt het verschijnsel liefst zo letterlijk mogelijk, als een ingrijpende verandering die, ook al is die niet uiterlijk zichtbaar, correspondeert met een andere werkelijkheid, een andere ervaring.

Het is duidelijk dat hij in zijn opvatting van de 'Verwandlung' aansluiting zoekt bij de mythen, en de wereld van het mythisch denken. Maar het gaat hem daarbij niet alleen om wonderbaarlijke metamorfosen, zoals die van Proteus, maar ook om begrijpelijker veranderingen zoals de vermomming van Odysseus als bedelaar bij zijn thuiskomst. Of een ingrijpende verandering in leefpatronen: zo omschrijft hij de ver-

andering, in het Gilgamesj-epos, van Enkidu, de natuurmens (half mens, half stier) in een cultuurmens ook als een *Verwandlung*. Het gaat dus om de actieve verandering van de ene levensvorm in de andere, waarbij de werkelijkheid van het andere ervaren wordt als iets wat toegankelijk is.

Door zijn gedaanteverwisselingen verwerft de dichter zich een weten, maar het is een weten dat nergens toe dienen mag, dat niet ondergeschikt gemaakt mag worden aan enig doel. In zichzelf *plaats te maken* voor het andere, en de ander: dat is waar het op aankomt. De dichter stort zich daarmee in zekere zin in de chaos, omdat hij zijn objecten niet bewust kiest, maar zich door een onverklaarbare honger laat leiden. Het is eigenlijk een vorm van verslinden, zoals Canetti het voorstelt. Maar de dichter voelt zich ook verantwoordelijk voor het leven dat hij zo in zich opneemt, en het vergroot zijn weerstand tegen de dood.

Interessant is wat Canetti in dit verband over de kracht van mythen zegt, en over het misbruik dat er in politiek en wetenschap van gemaakt is. Daardoor, zegt hij, heeft het woord mythe een negatieve lading gekregen. Maar het wezenlijke ervan is de gedaanteverwisseling die erin beoefend wordt: ‘Die is het, waardoor de mens zichzelf heeft geschapen. Daardoor heeft hij zich de wereld eigen gemaakt, daardoor heeft hij deel aan haar; dat hij aan de gedaanteverwisseling zijn macht dankt kunnen we wel inzien, maar hij heeft er iets beters aan te danken, hij dankt er zijn mededogen aan.’

De verantwoordelijkheid die hij voelt, wordt gevoed door dit mededogen: wie zich niet kan inleven in de wereld om zich heen is niet in staat zich verantwoordelijk te voelen voor een wereld die vernietigd wordt. Het gaat er uiteindelijk om, zich tegen die vernietiging, en tegen de dood teweer te stellen. ‘Het zal zijn trots zijn,’ zegt Canetti over zijn ideale dichter, ‘de afgezanten van het Niets, die in de literatuur steeds talrijker worden, te weerstaan en ze met andere middelen dan de hunne te bestrijden.’

Verantwoordelijkheid, mededogen... Het is een koud kunstje je op postmoderne wijze vrolijk te maken over een dergelijke massieve ernst, die in de literatuur langzamerhand zeldzaam is geworden. Waar ieder spoor van ironie ontbreekt voelen veel literaire specialisten zich van de weeromstuit gedwongen daar zelf ironisch over te doen. Maar in deze ernst zit misschien meer beweeglijkheid dan in de schijnbewegingen van een ironie die meestal vervluchtigt in tot niets verplichtende geestigheden.

Canetti is een outsider in de literatuur, inderdaad, maar een van wie wel iets valt op te steken. Bijvoorbeeld dat de wortels van een werkelijk dichterschap, van een levende literatuur, niets ‘literairs’ hebben. Zijn apologie van het mimetisch vermogen - want dat is het, ook al noemt Canetti het ‘die Gabe der Verwandlung’ - staat lijnrecht tegenover Plato's depreciatie ervan. En dat is des te opmerkelijker omdat Canetti's betoog, net als dat van Plato, zo duidelijk ethisch (en niet esthetisch) geïnspireerd is.

Deze beweeglijkheid van de geest, die ‘vloeibaarheid’ ervan die het mogelijk maakt andere levensvormen in zich op te nemen, is voor Canetti een levensnoodzaak en heeft een belangrijke sociale betekenis, die door Plato volstrekt genegeerd wordt. Juist die grote beweeglijkheid van de geest, die Plato gevaarlijk achtte (omdat ze zijn doelen niet dient), maakt zoiets als solidariteit tussen mensen mogelijk, volgens Canetti.

De samenleving die we nu kennen, volledig gericht op rationele produktie door specialisatie, komt in elk geval daarin aardig met Plato's ideale staat overeen dat ze dit mimetisch gedrag systematisch uitbant. (Het is niet eens nodig gebleken de dichters weg te sturen: ook ‘cultuur’ is een gespecialiseerd bedrijf geworden, en als literaire specialisten zijn ze volstrekt ongevaarlijk.)

Canetti is ook Plato's tegenpool voor zover zijn hele denken gekenmerkt wordt door een afkeer van abstracties en

theorieën. ‘Een van de meest angstaanjagende verschijnselen in de geschiedenis van de menselijke geest is het ontwijken van het concrete,’ aldus Canetti in het essay ‘Macht und überleben’. ‘Er bestaat een opvallende neiging om het eerst af te gaan op wat het verste weg ligt en aan alles voorbij te zien waar wij in onze directe omgeving voortdurend op stuiten.’ Waar Plato, uitgaande van het eeuwige, onveranderlijke Zijn van de idee, de mimesis tot schijn-van-de-schijn reduceerde, ligt Canetti's uitgangspunt juist in de veranderlijke veelvormigheid van het zijnde: hij denkt niet *over*, maar *vanuit* de verschijnselen, die pas door mimesis toegankelijk en begrijpelijk worden. Hij maakt duidelijk dat dat mimetisch vermogen niet zozeer een kwestie van techniek is, geen virtuoze imitatie, maar een wezenlijke verandering, een overgang in een andere zijnswijze - en in dit opzicht is zijn vasthouden aan de term ‘Verwandlung’ betekenisvol en vruchtbaar. Het mimetisch vermogen, opgevat als ‘Verwandlung’, is voor hem de mogelijkheid, het eigen zijn in te zetten om andere zijnswijzen te verstaan en in zich op te nemen.

In plaats van zich intellectueel te identificeren met het eeuwige Zijn van de Idee (of met minder eeuwige, maar niet minder dwingende categorieën van het theoretisch denken), waarmee men zich afgrenst tegen de wereld van de verschijnselen om die vanuit de ‘hoogte’ van de abstractie te ordenen en te beheersen, betekent de *Verwandlung* juist een identificatie (en een ‘solidarisering’) met de wereld van de verschijnselen. Dat veronderstelt een wezenlijke *inzet* van het eigen zijn. En daarin schuilt het kardinale verschil met een rationele benaderingswijze van de dingen, die een dergelijk *parti pris*, een dergelijke ‘besmetting’ met het andere, nu juist verbiedt. (Dit is wat Adorno ‘het mimetisch taboe’ noemde.)

In zijn kritiek op de moderne samenleving sluit Canetti's betoog min of meer aan bij Adorno's visie op de rationalisering als een verstijving, een verstarring, een doodmaken van het object - om het manipuleerbaar te maken - terwijl

dat object voor het mimetisch vermogen nog *toegankelijk* was.

Wat Canetti betreft is het dat nog steeds. In dat opzicht verschilt hij radicaal van Adorno en neemt hij een opzettelijk 'naïef' standpunt in. Waar Adorno denkt in termen van objectieve historische ontwikkelingen, maatschappelijke verhoudingen, etcetera, blijft Canetti halsstarrig uitgaan van zijn persoonlijke ervaringen en idiosyncrasieën.

Misschien is dat, meer dan wat ook, wat de kunstenaar onderscheidt van de theoreticus: deze moed tot naïveteit, die niets anders is dan de koppige wil om 'bij het begin te beginnen', om van de ervaring uit te gaan. Anders dan Adorno, en vrijwel alle gespecialiseerde denkers, weigert Canetti hardnekkig zich uit te leveren aan het abstracte geweld van de theorie en juist daarin ligt naar mijn idee zijn bijzondere betekenis als schrijver. Want ook het denken is tot een specialisme verworden dat in zijn eigen maniërismen gevangen zit, en het kan mogelijkerwijs veel leren van eigenwijze, a-theoretische denkers als Gombrowicz, Valéry en Canetti.

Theoretisch kunnen zij naïef lijken, en inconsistent, maar dat is wellicht niet meer dan een theoretisch vooroordeel: de consistentie van hun denken ligt niet op het niveau van argumenten en redeneringen, maar in de urgentie van bepaalde ervaringen waaraan zij hardnekkig trouw blijven.

De manier waarop Canetti zijn ideeën over *Verwandlung* inzet als een pleidooi voor een fundamenteel andere zijnswijze, tegenover die van het manipulatieve, rationele denken, maakt nog eens duidelijk wat er feitelijk op het spel staat: de mogelijkheid en het bestaansrecht van een levenshouding die niet in het teken staat van zelfhandhaving, produktie en exploitatie van de natuur, maar van participatie en van ontvankelijkheid voor het andere. En dat lijkt me inderdaad wezenlijker voor het dichterschap dan alles wat de literatuurtheorie te berde kan brengen: het is de voorwaarde sine qua non van alle poëzie.

Maar dit vermogen tot gedaanteverwisseling heeft ook een andere kant, die bij Canetti niet aan de orde komt. Met name in de moderne literatuur neemt het soms het karakter aan van een doem: een verwarrend spel waarin het proteïsch karakter van het dichterlijk 'ik' tot een probleem wordt - het probleem van de identiteit.

De gave die Canetti met zo veel overtuigingskracht naar voren schuift als de kern van het dichterschap is tevens een bron van verwarring gebleken. Dat 'ik', dat in elk geval sinds Descartes van zijn eigen bestaan overtuigd was, bleek van zichzelf vervolgens hoe langer hoe minder te begrijpen. Het mag dan over wonderbaarlijke intellectuele en empathische vermogens beschikken, maar wat *is* het eigenlijk zelf?

Waar dit dichterlijk vermogen tot metamorfose in de literatuur wordt gethematiseerd, wordt vaak een beroep gedaan op het theater als metafoor. Dat is niet zo gek: het theater is de plaats waar de gedaanteverwisseling van oudsher beoefend wordt als spel en kunst. Uit het rituele spel met maskers, die aanvankelijk juist alles wat niet-menselijk is voorstelden, ontwikkelde zich ten slotte het drama van de mens zelf: de Griekse tragedie. Maar komt dat drama er niet op neer dat hij niet blijkt te zijn wat hij dacht te zijn?

Men hoeft zich maar de herkomst van het woord *persoon* (van *persona* = masker) te herinneren om te beseffen hoe gemakkelijk die theatrale wereld zich tot de wereld van alledag laat herleiden: alleen in de ogen van de anderen ben je een persoon met unieke trekken, of zelfs, als je een beetje indruk weet te maken, een 'persoonlijkheid'.

Het masker - een relict uit mythische oertijden - blijkt ons in zekere zin aangeboren te zijn. Zozeer, dat je je er meestal niet eens van bewust bent en er je handen aan vol hebt om degene te spelen die je denkt dat je bent, of zijn moet. Die leegte

achter het masker van de ‘persoonlijkheid’ is nog steeds een beetje taboe.

Jorge Luis Borges heeft ooit, onder de titel ‘Everything and nothing’ een paar prachtige bladzijden gewijd aan Shakespeare. Daarin spreekt hij over die leegte: ‘Niemand was in hem; achter zijn gelaat (...) en achter zijn woorden, die weelderig, fantastisch en opgewonden waren, zat niet meer dan een beetje kou, een droom die niet door iemand werd gedroomd.’

Zonder hem met name te noemen schetst Borges in weinig woorden de toneelcarrière van Shakespeare: ‘Niemand was zo veel mensen als die mens, die evenals de Egyptenaar Proteus alle verschijningsvormen van het zijn kon uitputten. Soms liet hij in een verborgen hoekje van zijn werk een bekentenis los, in het vertrouwen dat niemand die zou ontcijferen; Richard zegt dat hij in de ene persoon die hij was de rol van velen speelt, en Jago spreekt de merkwaardige woorden: *ik ben niet die ik ben*.’

Na twintig jaar keert Shakespeare terug naar zijn geboortedorp, om daar de rol van een gefortuneerd zakenman te spelen. En in de laatste alinea, waarin Borges hem voor zijn Schepper voert, laat hij hem zeggen: ‘*Ik, die vruchteloos zo veel mensen ben geweest, wil één mens en ik zijn*. De stem van God antwoordde vanuit de wervelwind: *Ook ik ben niet; ik heb de wereld gedroomd zoals jij je werk hebt gedroomd, mijn Shakespeare, en tussen de gedaanten van mijn droom bevind jij je, die evenals ik velen bent en niemand*.’

Treffender kan deze theatrale paradox, die in de laatste regels kosmische proporties krijgt, nauwelijks worden verwoord. Alleen iemand die niemand is, kan ‘alles’ zijn en alle verschijningsvormen van het zijn uitputten.

De list waarmee Odysseus aan de eenogige cycloop ontkwam, wordt hier tot spiegelbeeld van die waarmee de toneelheld zich door het duizendogige monster van het publiek in de armen laat sluiten. Door ‘Niemand’ te zijn ontkomt de

mythische held aan de monsterachtige gevaren die hem van buitenaf bedreigen, en door ‘Iemand’ te spelen ontsnapt de moderne toneelheld (en met hem zijn schepper) aan de ijskoude leegte die hem van binnenuit bedreigt.

Het proteïsch karakter van Shakespeare - en in een moeite door: van God, de schepper - wordt door Borges geïnterpreteerd als een variatie op het moderne thema van het illusoire karakter van het subject. Maar het is een uiterst dubbelzinnige variant: een dromer in een droom over dromen. In zijn droom, die de wereld is, ziet God zichzelf gespiegeld in Shakespeare. Maar is min maal min niet plus? Wie droomt eigenlijk deze droom, waarin de ene dromer zich spiegelt in de andere?

Borges natuurlijk. Maar wie was Borges? Dat wist hijzelf evenmin als zijn illustere protagonisten het van zichzelf wisten. Daarom schreef hij dit verhaaltje (zoals hij ook het tekstje ‘Borges en ik’ schreef, waarvan de laatste zin luidt: ‘Ik weet niet wie van ons beiden deze bladzij schrijft.’)

Het is zelfs de vraag in hoeverre deze hommage aan Shakespeare aan Borges mag worden toegeschreven, want in feite is het een intertekstueel spel met romantische reflecties over Shakespeare: de analogie tussen Shakespeare als toneelschrijver en God als schepper komt al bij Coleridge voor; en Hazlitt schreef dat Shakespeare beschikte over ‘het vermogen, zichzelf naar believen te transformeren in wat hij maar wilde’, en noemde hem ‘the Proteus of human intellect’. Bij hem valt ook te lezen: ‘Hij was niets in zichzelf; maar hij was alles wat anderen waren, of wat ze konden worden.’ Zelfs in de titel ‘Everything and nothing’ weerspiegelt zich die duizelingwekkende paradox van de identiteit: het is geen titel die Borges zelf bedacht, maar een citaat van John Keats, die over de dichterlijke persoonlijkheid zei: ‘It is not itself - it has no self - it is every thing and nothing’...

What's in a name? Borges was bepaald niet de enige moderne auteur die door de labyrinten van de identiteit dwaalde.

> *Ik ben niets*.
> *Ik zal nooit iets zijn*.
> *Ik kan ook niet iets willen zijn*.
> *Afgezien daarvan koester ik alle dromen van de wereld*.

Zo begint het beroemde gedicht 'Sigarenwinkel' van Fernando Pessoa, en dat klinkt erg verwant met Borges, die behalve het theater ook de droom vaak als metafoor gebruikte.

Pessoa is een mooi voorbeeld om aan te tonen dat die theatrale droom zich niet per se in het theater hoeft af te spelen. Deze Portugese dichter maakte van zijn dichterschap zelf een toneelstuk voor vier heren (of zelfs meer), die hij beurtelings in zijn gedichten vertolkte. Ieder had zijn eigen biografie, en hij liet ze ook over elkaars werk schrijven en met elkaar corresponderen. Hier is dus geen sprake van pseudoniemen, maar van 'heteroniemen': verschillende personages, vertolkt door een auteur. En het merkwaardigste bij dit alles is nog dat de Grote Regisseur die Voorzienigheid heet (ook wel Toeval genaamd) deze dichter, die vier dichters was, voorzien heeft van de naam *Pessoa*, dat is Portugees voor *persona*.

Zullen we het dan ook maar toeval noemen dat deze Pessoa, waar hij zich uitlaat over zijn heteronymie, herhaaldelijk vergelijkingen trekt met Shakespeare? Zo zegt hij in een voorwoord voor een uitgave van zijn werk: 'Beweren dat deze mensen, allen verschillend, allen duidelijk omlijnd, die deeluitmakenderwijs door zijn geest zijn gegaan, niet bestaan - dat kan de auteur van deze boeken niet; want noch weet hij wat bestaan is, noch wie, Hamlet of Shakespeare, werkelijker is, of in waarheid werkelijk.'

In een andere tekst schetste hij een ontwikkeling waarbij lyrische poëzie stapsgewijs in dramatische poëzie verandert,

en toch lyriek blijft. Zichzelf duidt hij daar nadrukkelijk aan als een ‘dramatisch dichter’: ‘Dan de laatste stap, en we hebben een dichter die verschillende dichters is, een dramatisch dichter, schrijvend in lyrische poëzie.’ En opnieuw voert hij ter vergelijking Shakespeare aan, die hij ‘een tot het uiterste gedepersonaliseerd mens’ noemt. In Pessoa is de dichter dus auteur geworden van een drama waarin hij alle rollen zelf acteert.

Niets is ongrijpbaarder dan dat ‘ik’, zodra het eenmaal doorzien wordt als een soort fictie. Het trotse zelfbewustzijn van de Renaissance, dat autonome individu waarop het nieuwe Europa haar humanistische waarden baseerde, begint halverwege de negentiende eeuw van binnenuit te verkruimelen. Het lijkt te vervluchtigen als een luchtspiegeling of het vermenigvuldigt zich tot vele ‘ikken’: het houdt zich bij voorkeur daar op waar het niet is - buiten zichzelf, in de ander en in het andere. Daarom is het theater met zijn ‘proteushafte Wandlungsreichtum’ (dixit Thomas Mann), net als de droom, bij uitstek geschikt als metafoor voor de ongrijpbaarheid van dat ‘ik’ - die Niemand die iedereen en alles zijn kan.

Het ‘ik’ herkent zichzelf niet meer: het is zichzelf vreemd geworden. Dat is een van de fundamentele ervaringen waaruit de moderne poëzie is voortgekomen. Niet voor niets is Rimbaud, een van de aartsvaders van de moderne poëzie, haast nog beroemder vanwege dat ene zinnetje uit een brief: ‘Je est un autre’, dan vanwege zijn poëzie. (Dat die ‘ander’ hier betrekking heeft op het onbewuste wijst nog op een andere kant van deze identiteitsproblematiek: ook van binnenuit wordt de autonomie van het ‘ik’ bedreigd.)

Vaak is de ontdekking van die leegte achter het masker een smartelijke ervaring. Hoe verwarrend en angstaanjagend de ervaring van dit identiteitsverlies kan zijn is beschreven door Rilke in *Het dagboek van Malte Laurids Brigge*: ik doel op

de scène waarin Malte als kind een kast vol prachtige gewaden ontdekt en zich overgeeft aan het genoegen van een verkleedpartij. Wanneer hij dan ook nog een masker opzet is zijn metamorfose compleet. In de spiegel ziet hij een volslagen vreemde. Hij maakt een theatraal gebaar en stoot daarbij een klein tafeltje vol prullaria om. Hij schrikt en terwijl hij de schade probeert te herstellen raakt hij geheel verward in zijn vermomming. Dan slaat de paniek toe: die vreemde die hij in de spiegel zag heeft bezit van hem genomen! Hij is zichzelf niet meer: 'Ik verloor alle zelfbewustzijn, ik deed niet meer mee.' Gek van angst vlucht hij door het huis en probeert zich uit zijn gewaden te bevrijden, maar de bedienden die hij te hulp wil roepen staan lachend te kijken naar zijn 'toneelstukje', totdat hij buiten bewustzijn raakt.

Dat is kennelijk de keerzijde van die 'Gabe der Verwandlung' - het besef van de problematische identiteit, van het 'ik' als een paradox, zoniet een fata morgana. Overigens ontstaat dat probleem alleen daar waar dat 'ik' zich al te zeer op zichzelf concentreert, en abusievelijk meent dat het als iets autonooms bestaat; waar het zich als Narcissus over zijn spiegelbeeld buigt. Daarom geloof ik niet dat dat iets afdoet aan Canetti's visie op het dichterschap, omdat die voorbij is aan die perikelen van het 'ik'. Dat blijkt alleen al uit de nadruk die hij legt op de verantwoordelijkheid van de dichter: de vraag 'wie ben ik?' is van minder belang dan het benutten van de mogelijkheden van dat kameleontische wezen. Mogelijkheden die volgens Canetti zo oud als de wereld zijn.

Narcissus en Proteus

De ontmanteling van het 'ik', dat soevereine individu dat in de leerschool van het humanisme zichzelf ontdekte en dat zijn betekenis vervolgens nogal overschatte, is de eerste stap op weg naar een poëzie waarin 'het andere' weer de plaats

kan krijgen die het toekomt. Het ‘ik’ blijkt zelf een soort theater: de plaats waar ruimte gemaakt kan worden voor andere ikken, en voor het niet-ik.

Narcissus, die Proteus in zichzelf ontdekt. In die namen vatte Paul Valéry in zijn *Cahiers* het conflict samen tussen het individuele Ik van de ‘persoonlijkheid’ en het naamloze Ik (*le Moi*):

‘*Narcissus* - De confrontatie van het Ik en de Persoonlijkheid. Het conflict van de herinnering, van de *naam*, de gewoonten, de neigingen, de gespiegelde vorm, het uitgekristalliseerde, vastgelegde, geregistreerde wezen - van de geschiedenis, van het *bijzondere* met het universele middelpunt, het vermogen tot verandering, de eeuwige jeugd van het *vergeten*, Proteus, het wezen dat niet geketend kan worden, de kerende beweging, de herlevende functie, het ik dat volledig nieuw en zelfs meervoudig kan zijn - met meerdere levens, in meerdere dimensies - met meerdere geschiedenissen - (vgl. pathologie).’ (*Cahiers I*, p. 766)

Ook in andere notities van Valéry, de scherpzinnige scepticus die zijn leven lang gefascineerd was door dat beweeglijke fantoom van ‘de geest’, duikt Proteus op. Zo is er een fragment getiteld ‘Principe du Protée’, waarin hij zich beklaagt over de onmogelijkheid om het geheel van mogelijkheden te overzien, en over de veelheid van mogelijkheden die ieder moment verloren gaan in zijn geest, omdat het realiseren van elke mogelijkheid het opgeven, het afsterven van een aantal andere betekent. (*Cahiers I*, p. 329)

Datzelfde gevoel van onvermogen om met zichzelf samen te vallen spreekt uit deze notitie: ‘Er is altijd iets anders, een andere visie, een ander bewustzijn, andere omstandigheden, en dat bijna altijd aanwezige gevoel karakteriseert mij. Ben ik Proteus?’ (*Cahiers I*, p. 41)

Net als Novalis, als Rilke, en als Canetti ziet ook hij de metamorfose als de kern van het dichterschap:

‘In mijn notitieboekje onderstreep ik een aantekening in Cap Martin - Ik zei bij het zien van de olijfbomen: wat een ontwerp! Je zou *de geest* van de olijfboom moeten vinden - daarin ligt het ontwerp. Olijfboom worden - agave, zeil, zoals ik vroeger deed, als dichter - ware *metamorfosen*.’

En onwillekeurig word je weer aan Shakespeare en Pessoa herinnerd als hij er een ‘dus’ aan toevoegt: ‘*Dus het wezen van de mens* zou een Proteus zijn (...) Het wezen van de mens zou niet een iemand zijn, maar wat nodig is om ‘iemanden’ te maken. Het kan dus niet zondigen - (...) Of liever: de enige zonde zou de verkleining zijn van dit vermogen tot metamorfosen.’ (*Cahiers* II, p. 303/304)

Rilkes Orpheus

Rainer Maria Rilke is een ander voorbeeld van een dichter die er na een langdurige crisis in slaagde, die identiteitsperikelen op zijn eigen manier te boven te komen - en daarbij heeft het begrip *Verwandlung* een interessante rol gespeeld.

Rilke was een bewonderaar van Valéry, maar in tegenstelling tot de Fransman, voor wie het dichterschap geen doel in zichzelf meer kon zijn, stond Rilkes leven nog volledig in het teken daarvan.

In *Die Sonette an Orpheus*, zijn laatste grote gedichtencyclus, geschreven naar aanleiding van de dood van een jong meisje, heeft hij het metamorfosemotief een centrale plaats gegeven. Rilke interpreteert Orpheus als degene die de (schijnbare) tegenstelling tussen leven en dood overbrugt met zijn lied: zijn steniging en verscheuring door de Maenaden is een soort offerdood:

> *Schliesslich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,*
> *während dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte*
> *und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.*

O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reissend zuletzt die Feindschaft verteilte,
sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.

Orpheus' lied verandert in het lied van de natuur zelf. Daardoor is de natuur verstaanbaar geworden, en zijn wij niet alleen ‘de horenden’, maar ook ‘een mond der natuur’. Met andere woorden: ook door ons spreekt de natuur.

In het tweede deel spreekt hij zich, in sonnet XII, heel expliciet uit over de metamorfose:

Wolle die Wandlung! O sei für die Flamme begeistert,
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen
prunkt;
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden
Punkt.

Was sich ins Bleiben verschliesst, schon ists *das Erstarrte*;
wähnt es sich sicher im Schutz des unscheinbaren Grau's?
Warte, ein Härtestes warnt aus der Ferne das Harte.
Wehe -: abwesender Hammer holt aus!

Wer sich als Quelle ergiesst, den Erkennt die Erkennung;
und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne,
das mit Anfang oft schliesst und mit Ende beginnt.

Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung,
den sie staunend durchgehn. Und die verwandelte Daphne
will, seit sie Lorbeern fühlt, das du sich wandelst in Wind.

Dit is een loflied op de metamorfose: wat blijvend wil zijn verstart, maar die verstarring en verharding biedt geen waarborgen: er is iets dat harder is dan het harde. Een ‘afwezige hamer’ zal het vernietigen. Het hardste is een ongrijpbare

macht, waartegen niets bestand is (de tijd? De dood als metamorfose?)

De wijsheid die Rilke in dit gedicht verwoordt ligt in de overgave aan de eeuwige bewegingen en metamorfosen van de natuur. Dat wil zeggen: in een aanvaarding van de dood en het lijden, die inherent zijn aan het leven. Deze wil tot verandering, tot metamorfose, impliceert een overwinning op het instinct tot zelfbehoud (dat tot verstarring leidt).

In zijn verwijzing naar Daphne die, achtervolgd door de verliefde Apollo, in een laurierboom verandert, wordt op subtiele wijze gesuggereerd dat zij zich toch laat beminnen, als men ook zelf een gedaanteverwisseling ondergaat en zich in wind verandert.

Deze interpretatie steekt overigens wel scherp af tegen die van Adorno en Horkheimer in *Dialektik der Aufklärung*: '... want onbewogen natuur, waarin, zoals Daphne, het levende dat in uiterste opwinding verkeert, tracht te veranderen, is alleen tot de meest uiterlijke, de ruimtelijke betrekking in staat. De ruimte is de absolute vervreemding. Waar het menselijke als natuur wil worden, verhardt het zich tegelijkertijd tegen haar. Het verstijven van schrik is een vorm van mimicry. Die verstarringsreacties in een mens zijn archaïsche schema's van zelfhandhaving: het leven betaalt de tol voor zijn voortbestaan door zich gelijk te maken aan het dode ('Angleichung ans Tote')."

Het confronteren van Rilke met Adorno en Horkheimer maakt duidelijk hoe sterk de blik waarmee de dichter naar de mythe en naar de natuur kijkt verschilt van die van de theoreticus. Waar Daphne voor Rilke een uitnodiging tot metamorfose inhoudt, is zij voor de Frankfurters eerder een beeld van verstarring in een uiterste poging tot zelfhandhaving. Voor Rilke daarentegen wordt de metamorfose tot metafoor voor iets dat misschien nog het beste als een paradoxale vorm van onthechting kan worden aangeduid. En als dat juist is, dan blijkt daaruit meteen ook, hoe ver Rilkes 'Verwandlung'

af staat van die van Canetti (wat direct samenhangt met hun visies op de dood, die diametraal tegenover elkaar staan).

De wind waarin je zou moeten veranderen om de veranderde Daphne te beminnen wijst ook op die onthechting: hij fungeert in deze gedichten als beeld van het (orphische) gezang, het zingen dat bevrijd is van begeerte (vergelijk sonnet III uit het eerste deel: 'In Wahrheit singen, ist ein anderer Hauch./Ein Hauch um nichts. Ein wehn in Gott. Ein Wind'). Bovendien is de wind ook een oud orphisch symbool voor de geest. De uitnodiging tot metamorfose is dus bij Rilke tegelijk een uitnodiging tot vergeestelijking, of sublimatie, en tot vereenzelviging met de natuur. Die twee dingen staan hier merkwaardigerwijs niet tegenover elkaar, maar vallen samen: daarom sprak ik van een paradoxale vorm van onthechting - de dood is een 'gedaanteverwisseling', een 'orphische initiatie' in de natuur.

In het laatste sonnet (II, XXIX) zegt hij het nogmaals:

> *Geh in der Verwandlung aus und ein.*
> *Was ist deine leidendste Erfahrung*?
> *Is dir Trinken bitter, werde Wein.*

Zo heeft Rilke zijn eigen 'explication orphique de la terre' gegeven, zij het in een andere geest dan die van Mallarmé. Het is een enigszins etherische wijsheid die neerkomt op een aanvaarding van de dood en het lijden als onontkoombare aspecten van het leven en de natuur zelf. Een lyrisch *amor fati*, waarin Orpheus als een heidense Verlosser van de natuur figureert: hij geeft haar stem, hij leerde haar zingen als het ware, en het komt erop aan dit gezang te verstaan en ermee in te stemmen.

Natuurlijk heeft hij in de gestalte van Orpheus ook zijn opvatting van het dichterschap verbeeld, waarin 'Verwandlung' dus een sleutelwoord is. Bij Rilke houdt dit woord ook een afscheid in van de subjectieve, persoonlijke lyriek, maar

het betekent hier wel iets heel anders dan bij Canetti. Bronzwaer heeft het in zijn vertaling van de *Duineser Elegien*, waarin het ook een centrale rol speelt, vertaald als ‘verinnerlijking’, ongetwijfeld omdat het samenhangt met Rilkes opvatting dat het de taak van de dichter is, de zichtbare wereld ‘onzichtbaar’ te maken - dat wil zeggen een andere, hogere, spirituele gestalte te verlenen.

In een brief aan Hulewicz schreef Rilke: ‘... want het is onze opgave, ons van deze voorlopige, vergankelijke aarde zo diep, zo smartelijk en zo hartstochtelijk te doordringen, dat haar wezen in ons “onzichtbaar” weer verrijst.’ De dichter moet, als Orpheus, leren ‘sterven’ in het lied waarin hij de wereld herschept - dat is de nieuwe gedaante waarin hij opgaat, en als het ware samenvalt met de herschapen wereld. *Gesang ist Dasein*.

Dat lijkt een belangrijke stap voorbij de romantischsubjectieve poëzie. Zeker als je het bijvoorbeeld vergelijkt met de uitspraak van een romanticus als Novalis, die schreef: ‘Poëzie lost het vreemde “Dasein” op in dat van jezelf.’ Maar diezelfde Novalis schreef ook: ‘Wij begrijpen al het vreemde alleen door onszelf vreemd te maken, door zelfverandering, zelfobservatie -’ Was Novalis daarmee zijn tijd vooruit, of is Rilke toch in negentiende-eeuwse concepties blijven steken? Moeilijk te zeggen...

Een feit is dat zijn lyriek, hoe schitterend ook, minder modern, minder twintigste-eeuws aandoet dan die van Pessoa of Eliot, en dat heeft naar mijn idee te maken met het feit dat zijn werk gevangen blijft in een cultus van de poëzie zelf. Van het voetstuk waarop de kunst en het kunstenaarschap bij Rilke nog staan is in de twintigste eeuw immers niet zoveel overgebleven. Daardoor blijft zijn visie iets etherisch aankleven, iets al te onthevens dat niet meer helemaal kan overtuigen in een tijd waarin de poëzie haar bestaansrecht meer en meer moet bevechten.

Dat werpt de vraag op of in de moderne poëzie, die weerbarstiger en aardser is geworden, naast Orpheus - traditioneel model van de dichter - niet ook een andere mythische figuur actueel is geworden. Minder hoog grijpend misschien, maar in elk geval vitaal en beweeglijk. Zijn gestalte duikt haast herkenbaar op in een bekend gedicht van Lucebert:

ik draai een kleine revolutie af
ik draai een kleine mooie revolutie af
ik ben niet langer van land
ik ben weer water
ik draag schuimende koppen op mijn hoofd
ik draag schietende schimmen in mijn hoofd
op mijn rug rust een zeemeermin
op mijn rug rust de wind
de wind en de zeemeermin zingen
de schuimende koppen ruisen
de schietende schimmen vallen

ik draai een kleine mooie ritselende revolutie af
en ik val en ik ruis en ik zing.

Hier gaat het niet meer *over* metamorfose, dit gedicht *is* een metamorfose. De kleine revolutie van Lucebert is een proteïsche revolutie: hier spreekt de zee, het element waarin Proteus zich thuisvoelt. En de dichter kennelijk ook.

3 De metamorfosen van een mythisch motief

De gedaanteverwisseling als verhaalmotief

Wanneer Canetti spreekt over de dichter als ‘hoeder van de metamorfosen’ verwijst hij rechtstreeks naar de mythen; Valéry deed in zijn *Cahiers* een beroep op Proteus, en Rilke koos voor Orpheus. Het gaat dus om een typisch mythische voorstelling, die niet alleen veelvuldig voorkomt in de Griekse mythen, maar ook in de mythen van allerlei andere culturen - een universeel gegeven, dat bovendien in talloze sprookjes en sagen heel populair is gebleven, en dat ook wortel geschoten heeft in de literaire verbeelding van recenter tijden.

In het spoor van Canetti heb ik tot dusver de nadruk gelegd op de interpretatie van de gedaanteverwisseling als een mimetisch vermogen, en op het idee van de dichterlijke metamorfosen, dat ook bij andere dichters en denkers een rol speelt in de reflectie over het dichterschap. Maar het is in de literatuur natuurlijk in de eerste plaats een verhaalmotief. En niet zomaar het eerste het beste.

Wat opvalt bij de veelvuldige metamorfosen in de Griekse mythologie is dat ze heel vaak voorkomen in situaties die nauw verwant zijn aan die van de *jacht*: vlucht en achtervolging. Angst en verlangen, begeerte en afschuw: in het spanningsveld tussen deze emoties spelen zich de gedaanteverwisselingen af. Of het nu gaat om een wraakactie of om amoureuze verlangens, in die situaties wordt druk van gedaante verwisseld. Hetzij door de achtervolgde om de achtervolger te misleiden, hetzij door de achtervolger om zijn prooi te verschalken.

De voorbeelden liggen voor het oprapen: Daphne, achtervolgd door de verliefde Apollo, verandert in een laurier; Leda daarentegen zwicht voor de avances van Zeus wanneer hij de gedaante van een zwaan aanneemt. Maar Actaeon, die de badende Artemis bespiedt, wordt door haar in een hertebok veranderd en door zijn eigen jachthonden verscheurd. En de gedaanteverwisselingen van Proteus, ten slotte, dienen om lastige vragenstellers af te schudden. Dit zijn maar een paar willekeurige gevallen - de lijst laat zich eindeloos uitbreiden.

Dat het hier om een soort *oerelement* gaat dat door de eeuwen heen in alle mogelijke variaties blijft opduiken, met name in populaire verhalen, wordt duidelijk wanneer je je realiseert dat de *achtervolging* in ontelbare films nog steeds een onmisbaar ingrediënt is. En vaak zie je daarin ook een moderne variant van het metamorfosemotief terugkeren: de vermomming. De achtervolgde vermomt zich haastig om de achtervolger af te schudden, of de achtervolger doet het om zijn prooi te benaderen. Dat dat ook talloze komische mogelijkheden biedt ligt voor de hand.

Maar hier beperk ik me tot de literatuur, en tot een meer strikte opvatting van het metamorfosemotief. Ik heb niet de pretentie een betrouwbaar beeld te schetsen van de geschiedenis van dit motief. Dat zou een belezenheid en een geduld vergen waarvan ik alleen maar kan dromen - om vervolgens niet zonder opluchting wakker te worden. Dus kan ik alleen maar de zevenmijlslaarzen van mijn beperkte belezenheid aantrekken om een snelle wandeling door de literatuur te maken, ongeveer zoals een Amerikaanse toerist in 7 dagen Europa pleegt te ‘doen’.

Dat de voorstelling van zoiets wonderbaarlijks als een letterlijke gedaanteverwisseling in alle fasen van de cultuur - van de meest archaïsche tot de moderne - is blijven voortbestaan, is opmerkelijk genoeg. Want wanneer de Griekse mythen zoals we ze nu kennen inderdaad het resultaat zijn van

een langdurig proces van rationalisering en literaire bewerking, is het dan niet vreemd dat zo'n wonderlijk mythisch motief als dat van de metamorfose zich heeft kunnen handhaven? Had het niet voor de hand gelegen dat juist zo'n irrationeel, onwaarschijnlijk element op de een of andere manier onherkenbaar veranderd of verdwenen zou zijn?

Het meest plausibele antwoord op die vragen is, denk ik, dat de bewerkers van de mythen vooral dichters waren, en van dichters mag je nu eenmaal niet verwachten dat ze de poëtische kracht van een verhaal zullen opofferen aan de waarschijnlijkheid ervan. Ook niet wanneer de oorspronkelijke zin van zulke voorstellingen (die wellicht samenhing met totemistisch denken, of met initiatieriten) allang verloren is gegaan.

Maar als dat waar is, geeft dat ook aanleiding tot een ander vermoeden, namelijk dat het handhaven van de metamorfose als *poëtisch beeld* er ook op kan duiden dat in zulke beelden iets is uitgedrukt dat op de een of andere manier essentieel is voor het verhaal. Dat de gedaanteverwisseling dus een cruciaal en onmisbaar element was in de mythische verbeelding. En dan is de vraag: *wat wordt erin uitgedrukt*? Wat gaat er schuil in zulke voorstellingen van een wonderbaarlijke verandering?

Waar de dichterlijke verbeelding onverkort vasthoudt aan het *beeld* van de gedaanteverwisseling moet het verstand, dat niet meer geloofde in de realiteit van zulke mirakels, wel gaan zoeken naar middelen om er een plausibele betekenis in te vinden. En dat is dan ook gebeurd. Het is bekend dat de godenverhalen van Hesiodus en Homerus al ver voor Plato's tijd allegorisch geïnterpreteerd werden, precies zoals later christelijke commentatoren dat zouden doen met de *Metamorfosen* van Ovidius. (Wie daarvan het fijne wil weten kan bijvoorbeeld terecht bij een recente studie als die van Leonard Barkan, *The Gods made flesh*, Yale University Press, 1986.)

Maar hoe interessant zo'n studie ook is, mij kunnen al die subtiliteiten van het interpreterend vernuft maar matig bevredigen. Allegorische, symbolische of metaforische interpretaties van bijzondere gevallen kunnen ons tenslotte weinig leren over de aard en de herkomst van de voorstelling in het algemeen. Ze concentreren zich op de inhoud en laten de vraag naar de vorm, naar de functie van zulke transformaties, vrijwel liggen. Dergelijke inhoudelijke interpretaties komen niet toe aan de vraag naar de noodzaak van een dergelijk motief, of de vraag hoe het zich zo hardnekkig heeft kunnen handhaven.

Het gaat er mij dus niet in de eerste plaats om, vast te stellen *wat* de metamorfose in dit of dat geval betekent, maar eerder *hoe* ze iets betekent. Niet wie er in wat verandert, en wat dat in die speciale context betekent, maar de *functie* van zulke verbeelde veranderingen interesseert mij. Met welke ervaring, welke realiteit correspondeert die voorstelling? En valt daaruit misschien iets af te leiden over de functie van dit oeroude motief in de literatuur?

Ovidius als pseudo-Pythagoreeër

Al in de oude Griekse literatuur bestonden er verzamelingen van verhalen over gedaanteverwisselingen: ze werden *metamorfosen* genoemd. Ze putten hun stof voornamelijk uit de mythologie en hadden vaak een etiologische betekenis: bijvoorbeeld om een bepaalde eigenaardigheid in een landschap of het bestaan van een bepaalde diersoort te verklaren.

De *Metamorfosen* van Ovidius, ongetwijfeld het beroemdste literaire werk waarin dit motief centraal staat, sluit daarop aan. Het bestaat uit een lange reeks bewerkte mythen en sagen en Ovidius pretendeert daarmee min of meer een geschiedenis van de wereld te schrijven, van de schepping tot en met de verheerlijking van Caesar en keizer Augustus. (Die-

zelfde Augustus zal hem overigens, als de inkt van het manuscript nauwelijks droog is, verbannen naar Tomi aan de Zwarte Zee: van een welgesteld en gevierd liefdeszanger verandert hij daar in de eenzame banneling die zijn leed klaagt in de *Tristia*).

Een van de redenen waarom de *Metamorfosen* van Ovidius zo'n succes hebben gehad is zeker de levendig-realistische, om niet te zeggen: de materialistische manier waarop hij ze heeft verbeeld. Ze krijgen vrijwel het karakter van zintuiglijke ervaringen: de lezer ziet en voelt hoe Daphne, achtervolgd door de verliefde Apollo, wortel schiet en hoe de huid van haar in paniek uitgestrekte armen in de bast van takken verandert. En dit realisme - op zichzelf symptoom van een al ver van het mythisch denken verwijderde intelligentie - mist zijn uitwerking niet: in de beschrijving van zo'n irreële gebeurtenis werkt het betoverend.

Maar tegelijk is dit realisme wel zo geraffineerd dat het de metafoor duidelijk suggereert. Wanneer Lycaon in een wolf verandert is deze nieuwe gedaante allesbehalve willekeurig. Zijn metamorfose is eigenlijk alleen maar de uiterlijke bevestiging van wat hij, gezien zijn beestachtige misdaad, innerlijk al was: de wolf functioneert als een metafoor voor 's mans karakter. Zoals in het aan Plautus ontleende Latijnse gezegde: *homo homini lupus*. Wat daar een metafoor is, wordt hier verbeeld als metamorfose - maar de metafoor schijnt erdoorheen. Net als in het geval van de weefster Arachne, die in een spin wordt veranderd, en in vele andere.

Ovidius *speelt* dus met het mythologisch motief: de gedaanteverwisselingen behouden hun wonderbaarlijk karakter, maar ze zijn tegelijkertijd doorzichtig gemaakt en psychologisch gemotiveerd. Bovendien weet hij het motief te gebruiken om er zoiets als een eigen wereldbeschouwing in uit te drukken. Een wereldbeschouwing die zich evenzeer verplicht weet aan de mythische verbeelding als aan een scep-

tisch, rationeel inzicht in de onveranderlijke passies en tekortkomingen van mensen (en goden).

Als het gaat om de betekenis die Ovidius zelf aan het metamorfosemotief toekent dan is vooral het laatste boek van de *Metamorfosen* interessant, waar de auteur bij monde van Pythagoras de titel van het werk toelicht:

'Alles verandert, niets gaat verloren. De ziel waart rond, gaat van hier naar daar, van daar naar hier, en vestigt zich in alle soorten wezens; zij gaat van dieren over in mensenlichamen, van ons weer terug in dieren, en nooit vergaat zij. Zoals de soepele was nieuwe vormen aanneemt en niet blijft zoals hij was, niet dezelfde gestalte behoudt, en toch hetzelfde blijft, zo zeg ik, is ook de ziel steeds dezelfde, maar ze verhuist steeds in nieuwe gestalten. (...) Er is niets in heel de wereld dat bestendig is. Alles is in beweging, alles krijgt in het voorbijgaan gestalte. Ook de tijd zelf verglijdt in een voortdurende beweging, niet anders dan een rivier. Zij kunnen nooit stilstaan, noch de rivier, noch het vluchtige uur en zoals water door water wordt voortgestuwd en een aanrollende golf in de rug wordt geduwd en dat ook doet bij de golf vlak voor zich, zo ontvlucht en achtervolgt ons de tijd.' (XV, 165-184)

Hier duikt dus de oude Pythagorese doctrine van de zielsverhuizing op als de filosofische achtergrond van het metamorfosemotief. De ziel, kneedbaar als was, neemt steeds nieuwe gestalten aan, en blijft toch hetzelfde. Alle verschijningsvormen van de wereld worden zo met elkaar in verband gebracht door de onvergankelijke ziel - alles staat letterlijk in een 'bezield verband': 'Niets behoudt zijn uiterlijke vorm, de natuur, herschepper van alle dingen, laat uit het ene het andere ontstaan, (...) geboren worden betekent beginnen iets anders te zijn dan voordien, en sterven ophouden hetzelfde te zijn.' (XV, 252/257)

Om zijn betoog kracht bij te zetten gebruikt Pythagoras

ook voorbeelden van geologische en biologische metamorfosen. Daar zijn erbij die even sprookjesachtig aandoen als de mythologische, maar die in Ovidius' tijd nog algemeen voor waar gehouden werden. Zoals bijvoorbeeld de overtuiging dat bijen ontstaan uit het ontbindende kadaver van een stier (XV, 361-366). (Vergelijk ook het raadsel van Simson uit het Oude Testament, waar het een leeuw is. Richteren 14) En wanneer Pythagoras even verder betoogt dat kikkers ontstaan uit modder, staat deze natuurfilosofische verklaring tegenover de mythologische versie uit boek VI: een humoristische episode waarin een groep scheldende boeren door de boze godin Latona in een stel kwakende kikkers wordt veranderd. Mythische etiologie en natuurfilosofische verklaring zijn hier al wel te onderscheiden, maar ze zitten elkaar blijkbaar nog niet erg in de weg.

Natuurlijk biedt de eerder religieuze dan filosofische doctrine van de zielsverhuizing ook niet echt een verklaring voor de wonderbaarlijke metamorfosen waarvan Ovidius verhaalt, maar ze verschaft wel een levensbeschouwelijk kader dat recht doet aan de universele veranderlijkheid en de bezielde samenhang van alle dingen. In deze weergave van Ovidius is de Pythagorese leer van de metempsychose een soort natuurfilosofie geworden: de hier beschreven ziel is eerder een *anima mundi* dan een individuele menselijke ziel, en ze doet geen pogingen zich boven de veranderlijkheid van de verschijnselen te verheffen tot een Eeuwig Zijn. (Van enige loutering is bij Ovidius ook geen sprake, en zo heel Pythagorees is zijn Pythagoras dus eigenlijk niet.)

Op dit punt gingen de wegen van literatuur en filosofie blijkbaar uiteen: terwijl de filosofen sinds Parmenides en Plato de wereld van het veranderlijke degradeerden tot een wereld van schijn, en dus een onware wereld, is die dynamiek van het veranderlijke juist bij uitstek het element waar de literaire verbeelding van leeft. De kern van ieder verhaal is immers

drama, handeling, ontwikkeling - en dus zal de waarheid die de dichter verbeeldt meer recht doen aan het veranderlijke, het dubbelzinnige en het ongrijpbare dan de waarheid die de filosoof zocht: dat ondubbelzinnige, vaste, onveranderlijke punt van waaruit een klare ordening mogelijk wordt.

De metamorfose, die vanwege haar contradictoire implicaties in wijsgerige ogen wel een van de meest suspecte elementen van de mythe moest zijn, is in de literatuur altijd een populair motief gebleven. De idee van het Worden en de Heraclitische gedachte dat strijd de vader is van alle dingen zitten als het ware ingebakken in de dynamiek van de mythische, en de literaire verbeelding - terwijl de grondslagen van onze filosofische traditie nu juist ontstaan zijn uit de behoefte om die eeuwige veranderlijkheid van de fenomenen te boven te komen.

Apuleius' ezelmetamorfose

De wonderbaarlijke verandering van mensen in dieren, planten of zelfs stenen, die bij Ovidius nog in een min of meer mythologisch kader staat, wordt, wanneer de goden zelf geen actieve rol meer spelen, vaak gepresenteerd als het resultaat van magie en toverij (zoals in sagen, sprookjes en ridderverhalen).

Dat is ook al het geval in dat andere verhaal uit de oudheid dat de titel *Metamorfosen* droeg, en dat om verwarring met Ovidius' werk te voorkomen doorgaans wordt aangeduid als *De gouden ezel* van Apuleius. Deze geschiedenis vertelt hoe Lucius, verliefd en nieuwsgierig, door toverij per ongeluk in een ezel verandert (en niet in een vogel, zoals de bedoeling was). Voordat er gelegenheid is de betovering ongedaan te maken, wordt hij gestolen en meegevoerd door een roversbende. Pas na een lange reeks avonturen en ingelaste verha-

len wordt hij, dankzij de godin Isis, uit zijn ezelgedaante verlost, waarna hij wordt ingewijd in haar cultus.

Hier heeft de metamorfose duidelijk een initiërende functie: Lucius' ezelavonturen vormen een louterende straf voor zijn lichtzinnigheid (de ezel werd in de oudheid beschouwd als een symbool van wellust, en het ‘slaan van de ezel’ had een cultische betekenis). Pas na deze vernederingen is hij klaar voor een metamorfose in meer verheffende zin: de metamorfose waardoor hij zijn menselijke gestalte terugkrijgt is direct gekoppeld aan zijn inwijding in de mysteriën van Isis.

Dit biedt een ander aanknopingspunt voor de interpretatie van het metamorfosemotief. Al in verband met Rilkes *Sonette an Orpheus* sprak ik over een ‘orphische initiatie’, en hier is opnieuw van een initiatie sprake. In feite verbeelden de initiatieriten in primitieve culturen ook een metamorfose. Zij geven vorm aan een ingrijpende, innerlijke verandering die wordt uitgedrukt in uiterlijke ‘metamorfosen’: met maskers, dansen en symbolische handelingen, en niet zelden ook met een pijnlijke lichamelijke beproeving, wordt de overgang in een andere zijnswijze voltrokken. En het is inderdaad aannemelijk, zoals ik al eerder suggereerde, dat zulke initiatieriten de bron zijn geweest van sommige mythen en sprookjes waarin gedaanteverwisseling een belangrijke rol speelt.

Cervantes en Goethe

Zoals Ovidius met zijn *Metamorfosen* een enorme invloed op latere auteurs (en beeldende kunstenaars) heeft gehad, zo heeft ook Apuleius' verhaal zijn sporen nagelaten in de literatuur van later eeuwen. En het is niet helemaal buiten de orde wanneer ik hier naar Cervantes verwijs, wiens onsterfelijke ridder van de Droevige Figuur een en ander te danken heeft aan *De gouden ezel*. Bijvoorbeeld zijn heroïsch gevecht met twee reuzen, op de zolderkamer van een herberg, die

twee wijnzakken blijken te zijn. Eenzelfde avontuur overkwam namelijk Apuleius' held Lucius, voordat hij in een ezel veranderde.

Maar aan de geiteleren zakken die Lucius voor rovers aanzag kwam nog wat kwaadaardige toverkunst te pas; Don Quichot, zelf behekst door zijn ridderlijke lectuur, kan daarbuiten. Zijn eigen overspannen verbeelding is voldoende om wijnzakken (of windmolens) in reuzen, en het scheerbekken van een barbier in ‘de helm van Mambrino’ te veranderen.

Zijn dat nog metamorfosen? Feitelijk niet, natuurlijk. Maar ze functioneren wel als zodanig. En telkens wanneer de onverschrokken hidalgo hardhandig geconfronteerd wordt met de realiteit, interpreteert hij de situatie ook zo: dan moet er sprake zijn van ‘kwaadaardige betoveringen’. (Niet voor niets is het eerste lofdicht waarmee het boek opent opgedragen aan ‘Urganda, de onherkenbare’: een tovenares uit de ridderepiek die het vermogen bezat van gedaante te wisselen.)

We kunnen de hersenschimmen van Don Quichot dus beschouwen als een paar stappen verder op de weg van rationalisering en psychologisering van het metamorfosemotief. En dan moeten we concluderen dat het zich hier min of meer heeft opgelost in psychologie: deze ‘gedaanteverwisselingen’ voltrekken zich nog uitsluitend in het brein van Don Quichot.

De metamorfose kan op deze manier, als beeld van de verbeelding, een sleutelrol spelen in de literaire reflectie op de verhouding tussen mens en wereld. Een verhouding die, anders dan in de filosofische traditie, niet gefixeerd wordt in een subject-object relatie, maar veel dynamischer wordt begrepen.

Hoe de metamorfose functioneert als initiatie is een paar eeuwen later ook duidelijk zichtbaar in Goethes *Faust*. En dan wil ik het niet hebben over de metamorfische kwaliteiten

van Mefistofeles, die zich aandient in de gedaante van een poedel (al is het wel interessant te constateren dat het vermogen tot gedaanteverwisseling dat de antieke goden kenmerkte, in de christelijke cultuur het exclusieve voorrecht werd van duivels en demonen - dat is veelzeggend.)

Nee, het gaat mij om de metamorfosen in het tweede deel, wanneer de loutering en de redding van Faust zijn beslag krijgt. Daar spelen ze een intrigerende rol. De Homunculus, die Wagner na jarenlange experimenten in zijn retorten tot leven wekt, voert Faust en Mefistofeles naar de wereld van de Griekse mythe terug. En dat is niet voor niets.

Dit kunstmatige wezentje verschijnt op het moment waarop Faust na zijn eerste, catastrofale ontmoeting met Helena, bewusteloos is achtergebleven. Zijn verschijning betekent dat de illusionistische toverkunsten van Mefistofeles plaats maken voor de metamorfosen van de alchemie. En de terugkeer naar de wereld van de Griekse mythe staat nu in het teken van een initiatie in deze beeldenwereld.

Met het optreden van Homunculus verandert het drama in een mythologisch droomspel, waarin de loutering van Faust zich zal voltrekken. Homunculus zal het contact tussen Faust en Helena opnieuw tot stand brengen, maar daartoe moet hij zich eerst uit zijn glazen kolf bevrijden, en zijn eigen bestemming vinden. De *Klassische Walpurgisnacht* brengt hem in contact met de filosoof Thales, die hij hoort spreken over het water als het oerelement. Deze voert hem dan naar de zeegod Nereus, die op zijn beurt de raad geeft:

> *Hinweg zu Proteus! Fragt den Wundermann*:
> *Wie man entstehn und sich verwandeln kann*.

Proteus ziet ze aankomen en verheugt zich al. Meteen in de eerste woorden die hij spreekt, wordt hij door Goethe gekarakteriseerd met een vrolijke zelfironie:

So etwas freut mich alten Fabler!
Je wunderlicher, desto respektabler.

Hij vertoont zich eerst in de gestalte van een reuzenschildpad, neemt dan een menselijke gestalte aan, en voert ten slotte, in de gedaante van een dolfijn, Homunculus naar zijn bestemming:

Dem leben frommt die Welle besser;
Dich trägt ins ewige Gewässer
Proteus-Delphin. (Er verwandelt sich.)
Schon ist's getan!
Da soll es dir zum schönsten glücken,
Ich nehme dich auf meinen Rücken,
Vermähle dich dem Ozean.

En vervolgens wordt Homunculus uit zijn glazen isolement bevrijd: het glas stoot stuk aan de schelpentroon van Galatea, water en vuur vermengen zich en Homunculus wordt één met het oerelement: het water van de oceaan. Daarmee is op een symbolisch-alchemistische manier voldaan aan de voorwaarden voor het *Mysterium Coniunctionis*: de vereniging van Faust en Helena.

Hier zien we Proteus dus terug in een opmerkelijke rol - hij is, als de laatste schakel in een wonderlijke stoet van mythische gestalten, degene die de beslissende stoot geeft tot de ‘transmutatie’ van Homunculus. Hij, de god van de gedaanteverwisseling, speelt hier de essentiële rol van het kwikzilver (Mercurius) in het alchemistisch Opus. (En bovendien komt hier de oude overlevering volgens welke Proteus een tijd lang Helena onder zijn hoede nam om haar aan haar wettige echtgenoot Menelaos over te dragen, ook nog aardig van pas - met Faust in de rol van Menelaos.)

Zo bevat Goethes *Faust* dus een interpretatie van deze ‘Egyptische demon’, die hem tot een soort sleutelbewaarder

van de Griekse mythologie maakt: in deze fusie van alchemie en mythologie is het niemand anders dan Proteus-Mercurius die de verbinding tussen kunst en natuur tot stand brengt.

Cyclische metamorfosen: Multatuli, Hamelink

Soms is de metamorfose niet alleen thema, maar ook het structuurprincipe dat de verhaalvorm beheerst. Er bestaat zelfs een type verhalen waarin de metamorfose tot een soort verhaalconventie is geworden. Dat is het soort verhalen dat gebaseerd is op wat Canetti (in *Masse und Macht*) de circulaire 'Fluchtverwandlung' noemt: een reeks metamorfosen waarbij degene die van gedaante verandert uiteindelijk zijn eigen gedaante weer aanneemt. Maar dan is er intussen toch iets veranderd. Ook in het verhaal over de metamorfosen van Proteus is een dergelijke structuur te herkennen, en mogelijk is het zelfs het oervoorbeeld van het genre.

Een van de mooiste voorbeelden daarvan in onze literatuur is Multatuli's parabel van de Japanse steenhouwer (in *Max Havelaar*): het is het verhaal van een steenhouwer die voor zijn zware arbeid een karig loon ontvangt en ontevreden is met zijn huidige bestaan. Hij zou wel rijk willen zijn, 'om te rusten op een baleh-baleh met een klamboe van rode zijde'. En onmiddellijk wordt zijn wens vervuld door een engel uit de hemel. Maar hij is nog niet tevreden: steeds is er iets dat hem nog benijdenswaardiger lijkt. Als hij rijk is geworden, wil hij koning zijn. En wanneer hij koning is wil hij de zon zijn. Als zon merkt hij dat zelfs nu zijn soevereiniteit niet onbeperkt is: dus wil hij de wolk zijn die de zonnestralen kan tegenhouden, en als wolk de rots die de waterstromen trotseert. Maar als rots moet hij zijn meerdere erkennen in de steenhouwer - en zo wordt hij ten slotte zichzelf, en is tevreden.

Multatuli's verhaaltje is een variant op dit oude sprook-

jestype, waarvan Canetti meerdere voorbeelden geeft. Deze cyclus van metamorfosen heeft een didactische strekking: de metamorfose is hier een literaire kunstgreep geworden om een inzicht te bewerkstelligen dat op het eerste gezicht nogal quiëtistisch aandoet: wees maar tevreden met wat je bent.

Maar bij nader inzien gaat deze parabel heel wat dieper. De cyclus van metamorfosen heeft uiteindelijk toch een wezenlijke verandering bewerkstelligd: de steenhouwer is na zijn metamorfosen niet meer dezelfde als daarvoor: ook al is hij teruggekeerd in zijn eigen gestalte - zijn inzicht heeft hem veranderd. Met andere woorden: de steenhouwer heeft geleerd *zichzelf* te willen, om het maar eens Nietzscheaans uit te drukken. Je zou dus kunnen zeggen dat zijn metamorfosen, net als die van Lucius in *De gouden ezel* en de metamorfosen in *Faust* II, ook de functie van een initiatie hebben.

In het merkwaardige epos *Ranonkel*, dat Jacques Hamelink schreef in 1969, neemt het metamorfosemotief weer een heel andere vorm aan. Wat hij beschrijft is nog het best te karakteriseren als een reeks metamorfosen van een samenleving: het uitgangspunt is een min of meer normale situatie, die uit zijn voegen barst wanneer een onooglijk plantje plotseling wonderbaarlijk begint te groeien. Niet alleen overwoekert het binnen korte tijd het hele huis van Evarist Schouwvagher, wiens vrouw kort tevoren is overleden, maar de onstuitbare groei verandert de hele straat in een jungle, en al gauw de hele stad. De bewoners geven de strijd tegen de woekering op, en passen hun levenswijze aan. Ze vallen terug in een paradijselijk soort natuurleven, en dat gaat gepaard met het ontstaan van een nieuwe religie, waarvan de verdwenen Evarist Schouwvagher, onder de naam ‘Ranonkel’, het middelpunt is.

Deze nieuwe religie verdringt de oude, katholieke. Na verloop van tijd ondergaat deze woudsamenleving opnieuw een transformatie doordat een raadselachtige verstening een eind maakt aan de vegetatieve woekering. En tenslotte monden

alle ontwikkelingen weer uit in het herstel van de aanvankelijke samenleving - uiteindelijk blijft van alle wonderbaarlijke gebeurtenissen niet meer over dan een soort bakerpraatje, bij onweer, over ‘Ranko de trommelslager’, die in zijn naam nog vaag verwijst naar Ranonkel.

In *Ranonkel* wordt de metamorfose verbeeld als een raadselachtig en onstuitbaar verschijnsel, een onheilspellende dynamiek die de hele natuur beheerst en de condities van het menselijk leven bepaalt. In de wereld die Hamelink beschrijft ligt het accent zo sterk op deze onbeheersbare gedaanteverwisselingen van de natuur, dat de mensen nietige figuurtjes blijven die zich zo goed en zo kwaad als het gaat aanpassen aan de omstandigheden, en wier religie een afspiegeling vormt van de onbegrepen processen die zich in deze zichzelf transformerende wereld afspelen. De verhouding tussen mens en natuur heeft hier - net als in sommige van zijn eerdere verhalen - een mythisch karakter en Hamelink presenteert zijn metamorfosen ook als een soort grondwet van de natuur, die zijn parallel vindt in de dynamiek van de taal waarin dit alles beschreven wordt.

Opmerkelijk is overigens dat de ondertitel van dit sprookjesachtig epos luidt ‘of de geschiedenis van een verzelving’. Het woord ‘verzelving’ suggereert een overeenkomst met wat ik over de parabel van de Japanse steenhouwer schreef. En inderdaad is ook in dit geval sprake van een cyclus van metamorfosen, die terugkeert op haar uitgangspunt. Wat deze ondertitel kan betekenen in een verhaal dat de lotgevallen van een hele samenleving vertelt, blijft raadselachtig. Tenzij de hele geschiedenis gelezen wordt als een metafoor voor het creatieve proces, voor de manier waarop de verbeelding met een paar alledaagse gegevens aan de haal kan gaan: een onooglijke aanleiding is voor haar voldoende om de hele wereld binnenstebuiten te keren. Tot ze er ten slotte, met een fraaie parabool, weer in terugkeert - om niets dan een mythische anekdote achter te laten.

Ook cyclisch van aard, maar op een veel gecompliceerder manier, zijn de metamorfosen die Christoph Ransmayr verbeeldt in *De laatste wereld* (1988). Dit boek is een van de meest recente en opmerkelijke echo's van Ovidius' *Metamorfosen*. (Dat hij voor het schrijven van dit boek een stipendium kreeg van het Elias Canetti Fonds van de stad Wenen is een aardige bijkomstigheid.)

Wat *De laatste wereld* bijzonder maakt is de manier waarop Ransmayr het gegeven van de metamorfose heeft benut: zijn verhaal is zelf een metamorfose van de *Metamorfosen* van Ovidius. Het beschrijft de lotgevallen van de Romein Cotta, die na geruchten over de dood van de verbannen dichter (in het boek consequent aangeduid als ‘Naso’) zelf naar Tomi aan de Zwarte Zee vertrekt in de hoop, zoniet de balling zelf, dan toch iets van diens verloren gewaande *Metamorfosen* op te sporen en aan de vergetelheid te ontrukken.

In het sombere, barbaarse Tomi raakt hij verzeild in een vreemde wereld die zich voor de lezer gaandeweg onthult als een gemetamorfoseerde versie van het legendarische werk waarnaar Cotta op zoek is. De grenzen tussen werkelijkheid en verbeelding zijn opgeheven: in Tomi dwaalt Cotta - zonder dat hij het weet - rond tussen de figuren uit Ovidius' werk. Aangespoeld op deze verlaten kust aan de grenzen van het rijk, hebben ze stuk voor stuk een metamorfose ondergaan. Ze leiden er het leven van ballingen: Tereus is er slager geworden, Fama drijft er een winkel in koloniale waren, Echo is de dorpshoer, Cyparis komt er eenmaal per jaar zijn films vertonen, Jason meert er op ongeregelde tijden aan met zijn vrachtschuit en ook Pythagoras leidt er, als de knecht van Naso, een teruggetrokken leven in de bergen.

Een merkwaardig voorbeeld van de manier waarop Ransmayr Ovidius' figuren transformeert is dat van Battus:

bij Ovidius is Battus een oude herder, die als enige getuige is van de diefstal van Apollo's runderen door Hermes. Deze schenkt hem een koe als hij wil beloven te zwijgen over wat hij gezien heeft. Battus belooft dat: hij wijst op een steen en zegt dat die eerder de diefstal zal verklappen dan hij. Hermes echter wil zijn betrouwbaarheid testen: hij keert in veranderde gestalte terug en vraagt hem of hij weet waar de runderen gebleven zijn. Wanneer hij hem dan een koe en een stier belooft, breekt Battus zijn belofte en vertelt hem waar de runderen zijn gebleven. Hermes roept lachend uit dat Battus hem aan zichzelf heeft verraden en verandert hem voor straf in een steen. (Boek II, 687-703)

Bij Ransmayr nu is Battus veranderd in de enigszins achterlijke zoon van Fama, die lijdt aan vallende ziekte, en verslaafd raakt aan de beelden van een episcoop, waardoor hij ten slotte versteent. Deze verandering in een steen is op het eerste gezicht het enige element dat bewaard is gebleven. Maar is ook hier geen verraad in het spel?

De projecties van de episcoop worden vertoond in een ruimte die consequent als ‘grot’ wordt aangeduid. Daarin zit een verwijzing naar de grotmythe van Plato: ook diens grotbewoners zien niet de dingen zelf, maar de schaduwbeelden die op de wand geprojecteerd worden. In de projecties van de episcoop worden de dingen geïsoleerd en veranderd in een *beeld*. Zo symboliseren deze beelden ook een diefstal: de geprojecteerde dingen zijn ontstolen aan de werkelijkheid, waarin ze voortdurend in beweging zijn en veranderen. Battus is dus ook hier getuige van een diefstal: de episcoop ontsteelt zijn beelden aan de werkelijkheid. En door die beelden tegen betaling te vertonen verraadt Battus deze diefstal. Zijn verstening is een verandering in datgene waarvan hij zich niet los kan maken: de vertoner van ‘gestolen’ beelden verstart tot *een beeld van zichzelf*. En daarmee spiegelt hij eigenlijk het lot dat de hoofdpersoon Cotta te wachten staat.

Alles in dit werk lijkt onderhevig aan metamorfosen en aan een onstuitbaar verval. In een barokke, plastische taal schildert Ransmayr de wisseling der seizoenen in Tomi, de kou, de hitte, het noodweer en de aardverschuivingen die het landschap en het leven in de onherbergzame streek ingrijpend veranderen - alles is in beweging en verandert, en toch lijkt het leven in Tomi op een merkwaardige manier verstard en tijdloos.

Dat komt door wat Ransmayr met de tijd doet: *De laatste wereld* speelt niet in een bepaalde tijd, maar in zekere zin in alle tijden tegelijk. Aan de hand van kleine details ontstaat aanvankelijk de indruk dat het verhaal zich afspeelt in een niet al te ver verleden: er is sprake van filmvertoningen, foto's en een winkel in koloniale waren. Maar dan blijkt dat het verhaal van Cotta toch in de tijd van Ovidius' ballingschap speelt, in het Romeinse rijk van de keizers Augustus en Tiberius - hoewel ook daar sprake is van kranteberichten, in traangas gesmoorde demonstraties, etc. Door dit schijnbaar achteloze gebruik van anachronistische details wordt het verhaal, dat onmiskenbaar gebaseerd is op de (historische) ballingschap van de Romeinse dichter, als het ware boven de historische tijd uitgetild. Het krijgt iets tijdloos', iets mythisch' omdat het zich *ondanks* de ‘moderne’ details niet in een moderne tijd, en *dank zij* diezelfde details evenmin in de antieke wereld laat plaatsen.

Met deze paradoxale verteltechniek heeft Ransmayr een gelukkige vorm gevonden voor de thematiek van de metamorfose. Een ander aspect van die techniek is dat hij Ovidius' *Metamorfosen* binnen zijn verhaal laat figureren als een verloren gegaan werk, waarvan alleen fragmenten bekend zijn. Het historisch gegeven van de verbranding van het manuscript (waarvan overigens wel al andere afschriften in omloop waren) krijgt zo een dramatische werking die Ransmayr in staat stelt de metamorfose van Tomi te voltrekken.

Nadat Cotta kennis gemaakt heeft met Echo's ‘Boek der

stenen' en uit de wandtapijten van de doofstomme Arachne een 'boek der vogelen' heeft afgeleid - beide gebaseerd op verhalen die Naso hen vertelde - speculeert hij dat de *Metamorfosen* misschien 'waren opgezet als een grote, van de stenen tot in de wolken opstijgende geschiedenis van de natuur'.

En inderdaad - de metamorfose als literair thema is hier, in de geest van Ovidius, geïnterpreteerd als een soort grondwet van de natuur. Maar die eeuwige veranderlijkheid van alle dingen in de natuur krijgt bij Ransmayr een nogal zwaarmoedig accent: in al haar veranderlijkheid, die de inwoners van Tomi gelaten accepteren, blijft de natuur onveranderlijk wreed en ondoorgrondelijk. Dat is haar cyclische, haar mythische aspect. En datzelfde geldt, lijkt Ransmayr te willen zeggen, voor de menselijke wereld en het menselijk lot: want ondanks alle metamorfosen die de menselijke samenleving en het menselijk leven hebben ondergaan, ondanks de technische vooruitgang (waardoor in de wonderlijke, tijdloze wereld van Tomi wel autobussen rijden en een episcoop zijn wonderen vertoont) verandert het menselijk lot niet: de wereld van de metamorfose is de laatste, de uiteindelijke wereld - de wereld van alle tijden.

Dat wordt opmerkelijk gedemonstreerd aan het lot van Thies, corresponderend met Dis (ofwel Pluto), de god van de onderwereld: hij is een verdwaalde Duitser die zalfjes bereidt en de doden begraaft. Ooit als deserterend soldaat levensgevaarlijk gewond, moet hij door het leven met een 'onbeschermd hart' omdat zijn ribbekast werd ingetrapt door een steigerend paard. In de koortsdromen waaraan hij, herstellend van zijn verwondingen, ten prooi is, zijn de verschrikkingen van de Duitse vernietigingskampen duidelijk herkenbaar.

Ransmayr gaat nog verder: in de laatste hoofdstukken van het boek, waarin Tomi langzaam verandert in een wildernis, doet Cotta pogingen om Naso's verhalen te reconstrueren uit

een verzameling lappen en flarden waarop Pythagoras, de oude knecht van Naso, tekens heeft gekrabbeld. (Dit is overigens een van de minder overtuigende, wat bedacht aandoende elementen in het verhaal. Waar dan weer tegenover staat dat het een mooie vondst is om Pythagoras, als de knecht van Ovidius, zijn meester te laten overleven...)

Geholpen door de verhalen en de dorpsroddels van Fama ontdekt hij nu in zijn flarden een voor een alle namen van de figuren waartussen hij al zo lang heeft geleefd. En zo komt hij tot de slotsom ‘dat de stenen gedenktekens van Trachila niet veel meer om het lijf hadden dan het geroddel van de winkelierster, levenslopen, legenden en geruchten van deze kust, door Naso en diens Griekse knecht verzameld, mee de bergen in genomen en opgetekend in een curieus, kinderlijk spel met de overlevering. Wat hier zo vlekkerig en gerafeld aan zijn waslijnen hing en ginds boven de boomgrens aan stenen gedenktekens in de wind wapperde, was het geheugen van de ijzeren stad.’

Daarmee voltrekt Ransmayr geraffineerd een dubbele omkering: zijn eigen metamorfose van de mythologische wereld van Ovidius was al een omkering, voor zover de verbeeldingswereld van de *Metamorfosen* hier wordt getransformeerd tot de realiteit waarin Cotta leeft, maar nu wordt deze realiteit ook nog eens voorgesteld als de oorsprong van Ovidius' dichtwerk. En zo krijgt het thema ook een literairfilosofische lading: de literaire verbeelding van de Romeinse dichter wordt hier opgevat als een metamorfose van de banale en bittere werkelijkheid waarin hij als banneling leefde. Maar tegelijk is het verhaal van Ransmayr zelf weer een metamorfose van die metamorfosen. Zo is de cirkel rond.

Dat dit niet helemaal klopt met de historische feiten, aangezien de *Metamorfosen* nog in Rome werden voltooid, kan Cotta niet worden aangerekend: die weet dat immers niet. Bij de wonderbaarlijke metamorfose van Procne en Philomela in twee vogels, achtervolgd door Tereus, die ook in een

vogel verandert, valt Ransmayrs verhaal ten slotte geheel samen met dat van Ovidius, en dan breekt ook in Cotta een bevrijdend inzicht door. Voor de laatste keer gaat hij terug naar Trachila, boven in de bergen:

'Hier had Naso gelopen, *dit* was Naso's pad. Uit Rome verbannen, uit het rijk van de noodzaak en het redelijk denken, had de dichter de *Metamorfosen* aan de Zwarte Zee tot het eind toe verteld, had een kale steile kust, waar hij naar huis verlangde en kou leed, tot *zijn* kust gemaakt, en de barbaren die hem lastig vielen en naar de verlatenheid van Trachila verdreven tot *zijn* gedaanten. En Naso had ten slotte zijn wereld van de mensen en hun ordening bevrijd door *ieder* verhaal tot het eind toe te vertellen. Daarna was hij vermoedelijk zelf in dit van mensen bevrijde beeld binnengetreden, rolde als onkwetsbare kiezel van de hellingen omlaag, streek als aalscholver over de schuimende kronen van de branding, of zat als triomfantelijk purpermos op het laatste, verdwijnende muurfragment van een stad.'

Met deze woorden laat Ransmayr Naso (Ovidius) zelf opgaan in de natuur: zijn ultieme metamorfose. En dan rest zijn protagonist Cotta nog maar één ding: hij gaat op zoek naar zijn eigen naam tussen de inscripties. Vindt hij die daarin terug, dan is ook zijn eigen werkelijkheid definitief van gedaante veranderd - verhaal geworden. Zo eindigt *De laatste wereld*, waarin Cotta, op zoek naar zijn naam, inderdaad op zijn beurt verhaal is geworden.

Met recht kun je in dit geval spreken van een literaire metamorfose, maar dan heeft het woord die overdrachtelijke betekenis gekregen die haast niet te vermijden is. Hier zou misschien een beschouwing op zijn plaats zijn over de metamorfosen van de intertekstualiteit, die zo oud zijn als de literatuur zelf, maar dat zou me te ver voeren op allerlei zijpaden.

Wat het boek van Ransmayr tot meer dan een intertekstueel spel maakt is dat het uitdrukkelijk handelt over het gege-

ven van de metamorfose, en er een eigen interpretatie aan geeft. Zijn behandeling van het thema onderstreept opnieuw het poëticale belang ervan, maar nu op het niveau van het verhaal. En daarbij blijkt dat het ook een veel algemenere betekenis heeft.

Dit verhaal over de speurtocht naar een verhaal laat zien hoe ook de betrekkingen tussen die beruchte siamese tweeling 'werkelijkheid en verbeelding' beheerst worden door het principe van de metamorfose - hoe het een haast ongemerkt in het ander verandert, en omgekeerd. Hoe het verhaal van de werkelijkheid en de werkelijkheid van het verhaal elkaar veronderstellen, en voortdurend in elkaar grijpen.

Altijd en overal zijn mensen op zoek geweest naar het 'verhaal' van de werkelijkheid - de mythe was hun eerste verklaringsmodel - en altijd en overal hebben ze zich daarbij ingesponnen in de 'werkelijkheid' van een verhaal. Elk beeld dat we van de werkelijkheid ontwerpen verandert haar onvermijdelijk in een fictie. En in die zin is de literatuur zelf een eeuwigdurende metamorfose.

Kafka's kever

In scherp contrast met deze voorbeelden staat de manier waarop Franz Kafka zich van het metamorfosemotief bediende. In zijn beroemde verhaal *De gedaanteverwisseling* wordt Gregor Samsa op een kwade dag wakker in de gedaante van een reusachtige kever. Deze gedaanteverwisseling wordt beschreven als een voldongen feit - onbegrijpelijk, maar onontkoombaar. Hoe of waarom het is gebeurd wordt niet gezegd. Het feit wordt in de eerste zin eenvoudig meegedeeld als een noodlot dat plotseling heeft toegeslagen (precies zoals het noodlot in het leven van Josef K. toeslaat in de eerste zin van *Het proces*).

Alleen uiterlijk is Gregor in een kever veranderd, innerlijk

is hij dezelfde gebleven. (Net als Lucius, in *De gouden ezel* van Apuleius. Maar waar Lucius ten slotte zijn menselijke gedaante terugkrijgt is er voor Gregor geen weg terug.) Aan die absurde tweespalt, die noodlottige splijting van de werkelijkheid in een buitenkant en een binnenkant, ontleent het verhaal zijn dramatische spanning.

De metamorfose tot kever lijkt hier de krasse verbeelding van een innerlijk conflict. En dit geval staat binnen het werk van Kafka niet op zichzelf: ook in 'Huwelijksvoorbereidingen op het land', een vroeg fragment uit zijn nalatenschap, komt al een passage voor waarin de ikfiguur, Raban, fantaseert hoe hij dromend in bed, zijn 'aangekleed lichaam' op pad stuurt, en zelf in bed blijft: 'Ik heb, als ik in bed lig, de gedaante van een grote kever, een vliegend hert of een meikever, geloof ik.' Maar wat hier nog een vluchtig fantasietje is, is voor Gregor Samsa een dodelijk vonnis geworden.

Hegel heeft in zijn *Vorlesungen über die Ästhetik* de mythische metamorfosen beschreven als een degradatie en een bestraffing van de geest, en het lijkt erop alsof ook Samsa's metamorfose in het teken staat van degradatie en straf. Maar een straf waarvoor? Vergeleken met bijvoorbeeld het lot van Arachne, de weefster die de godin Athene uitdaagde en die bij wijze van bestraffing veranderd wordt in een spin (*Metamorfosen VI*, 1-145), is het lot van Samsa duister en ondoorzichtig.

In feite wordt het metamorfosemotief in dit verhaal gebruikt om een thema uit te werken dat zo ongeveer het absolute tegendeel is van de gedaanteverwisseling als mimetisch vermogen: dat van de absolute breuk van een mens met zijn omgeving, dat van het totale isolement, van de verstarring en vereenzaming in een gestalte die ieder contact met de omgeving onmogelijk maakt. Zelfs de muziek die zijn zuster op een avond maakt is niet meer in staat hem te verlossen.

Terwijl de metamorfosen in veel gevallen refereren aan de cyclische processen in de natuur, is daar bij Kafka geen spra-

ke van: zijn gedaanteverwisseling heeft niets ‘natuurlijks’ en evenmin iets sprookjesachtigs - het is een boosaardige gril, een bizarre marteling: de nieuwe gedaante blijft hier vreemd - hij zit erin *opgesloten*. De kever is een gevangenis waaruit geen ontsnapping mogelijk blijkt, en in die zin is de metamorfose van Gregor Samsa vergelijkbaar met een verstening: zijn langzame verandering in een ‘stoffelijk overschot’ is een metamorfose die voorgoed een eind maakt aan alle metamorfosen.

Voor dit verhaaltje geldt wellicht wat Canetti in *Masse und Macht* opmerkt over het tegendeel van de ‘manische gedaanteverwisselingen’: als alle vluchtpogingen vergeefs zijn gebleken treedt een toestand van melancholie in: ‘Men berust in zijn lot en beschouwt zichzelf als buit.’ Vooral de weigering om te eten, die Canetti als kenmerk noemt, komt frappant overeen met het feit dat Gregor Samsa in Kafka's verhaal ook niet meer eet: hij verandert van eter in ‘gegetene’. Opgeslokt door de kevergestalte degradeert hij tot een prooi voor de werkster - dat is de ‘allerlaatste gedaanteverwisseling’, zoals Canetti zegt. (Iets soortgelijks geldt trouwens ook voor het lot dat Kafka Prometheus laat ondergaan in zijn versie van diens mythe. Daarin vertelt hij hoe Prometheus, vastgeketend aan de rots, zich door de pijn van de hakkende snavels die hem zijn lever uitpikken steeds dieper in de rots dringt, tot hij er één mee wordt. Vervolgens wordt de hele geschiedenis vergeten: ‘Bleef over het onverklaarbare rotsgebergte.’ De metamorfose als verstening en verdwijning - als kwellend raadsel.)

Wat Kafka's verhaal over Gregor Samsa zo aangrijpend maakt is juist dit *stokken*, dit tot stilstand komen van de metamorfose: het noodlot van een mens die niet meer in staat is te communiceren met zijn omgeving.

Valéry: metamorfose en dans

Voor Valéry heeft de reflectie op literatuur en dichterschap altijd in het teken gestaan van zijn onderzoek naar het functioneren van de geest. En hij heeft daarbij een opvallend dédain aan de dag gelegd voor auteurs die zich zonder veel reflectie overgaven aan de metamorfosen van hun verbeelding.

In zijn beroemde essay 'Inleiding tot de methode van Leonardo da Vinci' spreekt hij over de absurditeit van het vermogen tot identificatie. Hij ziet iets pathologisch in de onbegrensde vrijheid en de ongeremde identificatiedrang van de verbeelding.

In een ander essay ('Fragmenten van de herinneringen aan een gedicht') drijft hij dan ook de spot met romanciers: 'Ik bewonder, ik benijd de romanschrijvers die ons verzekeren dat ze geloven in het "bestaan" van hun personages, van wie ze beweren de slaven te zijn, hun lotsbestemmingen blindelings te volgen, hun plannen niet te kennen, hun leed te lijden en hun gewaarwordingen te ondergaan - allemaal verbazingwekkende staaltjes van *bezetenheid* die doen denken aan de mirakels van het occultisme, aan de functie van die mediums die de pen vasthouden voor de "geesten" of die de overgang van hun gevoeligheid in een glas water moeten beleven en het uitschreeuwen van pijn wanneer men in dat water een spijker laat vallen.'

Maar het is niet de proteïsche veranderlijkheid van de geest die Valéry in de verbeelding hekelt. Het is veel meer de in zijn ogen naïeve pretentie ervan: de aanspraak op een - quasi mediamieke - kennis van, of bezetenheid door het andere. Het is het gebrek aan reflectie op dat vermogen, dat zijn spotlust prikkelt.

Want al maakte hij zich vrolijk over zulke 'staaltjes van bezetenheid', toch heeft hij een dergelijke bezetenheid bij een

andere gelegenheid met grote passie beschreven. De reden daarvoor was ongetwijfeld dat hij haar in dit geval in een zuiverder, strenger en abstracter vorm aantrof, namelijk in de dans. En zo keer ik ten slotte terug in de sfeer waarin het woord *mimeisthai* zijn oorsprong had.

In de dialoog 'Ziel en dans' filosofeert Socrates met Phaedrus en Eryximachus over de dans die zij gadeslaan na een uitbundig feestmaal. Natuurlijk is het Socrates die op een bepaald ogenblik de cruciale vraag stelt: wat is de dans?

Phaedrus kan zich, in zijn geestdriftige beschrijvingen van wat hij ziet, niet aan de indruk onttrekken dat de danseressen van alles uitbeelden. Eryximachus betwijfelt dat. En Socrates, gevraagd of hij gelooft dat de dans iets uitbeeldt, zegt: 'Geen enkel ding, beste Phaedrus. Maar alle dingen, Eryximachus. De liefde evenzeer als de zee, en het leven zelf, en de gedachten... Voelen jullie dan niet dat ze het gebeuren zelf is van de metamorfose?'

Even later vraagt hij Eryximachus, de arts, of er een medicijn bestaat tegen de dodelijke 'ennui' van de lucide verstandsmens, die zich niet laat meeslepen door zijn verbeelding, en alleen ziet *wat er werkelijk is*. Deze moet het antwoord schuldig blijven. Zo'n luciditeit is 'een vergif dat niet te bestrijden is' zegt Eryximachus, die vervolgens zelf met een verrassende definitie komt van wat kennen is:

'O Socrates, het heelal verdraagt het geen ogenblik alleen maar te zijn wat het is. (...) Zijn ontzetting over het feit dat het is wat er is, heeft het heelal ertoe gebracht talloze maskers voor zichzelf te scheppen en te schilderen; een andere reden voor het bestaan van stervelingen is er niet. Waarom bestaan er stervelingen? - Ze houden zich bezig met *kennen*. Kennen? En wat is kennen? - *Dat is ontegenzeglijk: beslist niet zijn wat men is*. - Dus zie je de mensen ijlen en denken, en in de natuur het beginsel invoeren van de onbegrensde dwalingen (...) De idee introduceert in het zijnde het gist van wat niet is... Maar ten slotte openbaart de waarheid zich soms,

en detoneert in het harmonieuze systeem van de fantasmagorieën en de dwalingen...'

Volgens Socrates moet er tenminste een zuiver tegendeel van die dodelijke luciditeit bestaan: 'Onze daden, en in het bijzonder die welke ons lichaam in beweging zetten, kunnen ons in een vreemde en verbazende toestand brengen... De toestand die het verst verwijderd is van de trieste toestand waarin we de onbeweeglijke en lucide waarnemer hebben achtergelaten die we ons zojuist voorstelden.' De dans dus.

'Maar,' oppert Phaedrus, 'als hij zijn helderheid nu eens wilde opgeven om licht te worden; en als hij dus, in een poging oneindig van zichzelf te verschillen, eens probeerde zijn vrijheid van oordelen in te ruilen voor bewegingsvrijheid?'

'Dan zou hij ons in één klap leren wat wij nu proberen te verhelderen...' zegt Socrates. Namelijk: wat het wezen is van de dans. Hij probeert dat te benaderen door de dans met een vlam te vergelijken. 'Maar wat is een vlam, vrienden, als het niet *het ogenblik zelf* is?'

Hij stelt dan de dans voor als een wedijveren van het lichaam met de ziel:

'Ongetwijfeld is het enige en eeuwige doel van de ziel dat wat niet bestaat; wat was, en niet meer is; - wat zal zijn en nog niet is; - wat mogelijk is, wat onmogelijk is, - dat is wat de ziel bezighoudt, maar nooit, *nooit* dat wat is!

En het lichaam, dat is wat er is, hier zie je dat het zich niet meer in kan houden in de ruimte! - waar vindt het zijn plaats? - waar kan het worden? - Dit *Ene* wil op *Alles* gokken. Het wil mikken op de universaliteit van de ziel! Het wil een einde maken aan zijn identiteit door wat het allemaal doet! Het is een ding, maar het explodeert in gebeurtenissen! (...) en het treedt onophoudelijk buiten zichzelf!'

Wanneer ten slotte de dans haar climax bereikt en Athikté in een laatste dansfiguur, een duizelingwekkende pirouette opgaat, geeft Socrates als commentaar: 'Een lichaam is, door zijn simpele vorm en door zijn beweging, machtig ge-

noeg om de aard der dingen grondiger te veranderen dan de geest in zijn bespiegelingen en zijn dromen ooit lukte.'

In de dans ziet Valéry het principe van de metamorfose belichaamd op een even abstracte als concrete manier. De dans wordt geïnterpreteerd als de lichamelijke verbeelding van het rusteloze streven van de ziel om aan zichzelf te ontsnappen. Om *niet te zijn wat men is*: om alles te zijn, behalve zichzelf. Om op te gaan in de beweging zelf, zoals Athikté aan het slot van de dialoog bekent: 'Vrijplaats, o mijn vrijplaats, o wervelwind! - Ik was in jou, o beweging, buiten alle dingen...'

Hier ligt het accent dus volledig op de metamorfose als bewegingsdrang, gesublimeerd in de dans. Het gaat uitsluitend om de roes van de voortdurende gedaanteverwisseling, die de paradoxale drang van de ziel uitdrukt om aan zichzelf te ontsnappen. En deze roes wordt afgezet tegen de *onbeweeglijkheid* van de luciditeit, waarin de dingen gezien worden 'zoals ze zijn'. Maar deze luciditeit van de ziel, die niet mee wil doen en alleen maar onbeweeglijk toeziet, veroorzaakt een dodelijk *ennui de vivre*.

De kern van Socrates' visie op de dans als metamorfose ligt in de ontkenning van de identiteit: het verlangen om *niet te zijn wat men is*, om alles te zijn, behalve zichzelf. En Valéry's eigen ambivalentie blijkt uit het feit dat hij de arts Eryximachus al eerder precies hetzelfde liet beweren, maar dan over het kennen: 'En wat is kennen? - Dat is ontegenzeglijk: beslist niet zijn wat men is.' Over het kennen kan dus blijkbaar hetzelfde gezegd worden als over de dans en zo wordt de dans ook tot een symbool van de 'onbegrensde dwalingen' van de kennis. Maar het is moeilijk, afstand te doen van de luciditeit, die dat onderkent...

De weigering om mee te bewegen in het *panta rhei* van de natuur met haar eindeloze maskerades, de weigering om op te gaan in de dansende vlam van het moment, staat haaks op

het leven zelf. Het beeld van de vlam herinnert aan Rilke (die deze dialoog overigens ook vertaalde): ‘O sei für die Flamme begeistert,/drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt’. Maar waar Rilke ondubbelzinnig voor de ‘Verwandlung’ kiest, blijft Valéry ambivalent.

In deze tegenstelling tussen de roes van de beweging (die als een soort zelfbedrog wordt voorgesteld) en de luciditeit van onbeweeglijkheid (die het leven als zelfbedrog doorschouwt, maar dit bekoopt met een dodelijke lusteloosheid) heeft Valéry zijn eigen dilemma weergegeven. Het is het dilemma van leven of denken, ervaren of doorzien. De roes van de metamorfosen maakt het leven kleurrijk, zij het ook ondoorzichtig, maar de luciditeit van het fixerend verstand maakt het onverdraaglijk. (Het is diezelfde dodelijke luciditeit van het ‘sich angleichen ans Tote’ die Adorno analyseerde, die verstikkende rationaliteit van het Zelf dat zich tegen de natuur teweerstelt en verstart. En is dat niet ook Kafka's Prometheus, die tot rots versteent?)

Hoezeer Valéry ook die verstandelijke luciditeit heeft nagestreefd, hij bleef toch kunstenaar genoeg om af en toe ook gehoor te geven aan zijn protëische aandriften. Die waren misschien zelfs de reden waarom hij een bijzondere voorliefde voor de dialoogvorm had: deze dramatische vorm biedt immers de mogelijkheid verschillende ideeën en gedachtengangen in verschillende personages tegen elkaar uit te spelen. De dialoog was in feite de ideale vorm om zijn neiging tot reflectie en speculatie te combineren met het dichterlijk spel van de gedaanteverwisseling.

Het is dan ook niet zo verwonderlijk, dat in zijn *Cahiers* de volgende verzuchting is aan te treffen:

‘Wat zou ik graag een dialoog schrijven - of liever: geschreven hebben - die *Proteus* zou heten - en elke gesprekspartner zou zijn eigen stem, zijn *stijl* hebben - en zijn eigen mentale stem. Meerdere zienswijzen, en uit hun afwisseling

zou de dialoog bestaan. Heb ik niet meerdere zienswijzen gehad en had ik (dan) mezelf niet tegen kunnen komen? - En is dat niet gebeurd, komt dat niet voor? Ben ik niet meerdere personages geweest?'

Metamorfose en metafoor

Valt er uit deze even bonte als beperkte verzameling van literaire voorbeelden iets af te leiden? Duidelijk is in elk geval dat het metamorfosemotief op heel verschillende manieren wordt gebruikt. Maar in die diversiteit is wel een aantal terugkerende aspecten te onderscheiden: de diverse interpretaties spelen zich af op het niveau van:

1 *de natuurbeschouwing*: de metamorfose wordt gepresenteerd als een 'grondwet' van de natuur (bijvoorbeeld bij Ovidius, bij Hamelink, bij Ransmayr, en ook bij Goethe, in zijn botanisch onderzoek 'Die Metamorphose der Pflanzen' meer nog dan in zijn *Faust*).
2 *de psychologie*: de metamorfose wordt als een psychologisch proces voorgesteld (bij Cervantes en bij Ransmayr heeft dat vooral betrekking op wat we gemakshalve 'verbeelding' noemen; bij Apuleius en bij Multatuli meer op een psychische verandering die ik 'initiatie' heb genoemd).
3 *de taal*: namelijk voor zover de beschreven metamorfose duidelijk een metafoor impliceert, of een metaforische bedoeling heeft (zoals bij veel auteurs het geval is.)
4 *de logica*: dat is het duidelijkst het geval in Valéry's interpretatie van de dans als metamorfose, en tegelijk als een beeld voor het kennen als paradox: het verlangen om te zijn wat men *niet* is.

Deze niveaus sluiten elkaar niet uit. In tegendeel: alles wijst erop dat ze vaak nauw met elkaar samenhangen. Daaruit laat zich, ook zonder dat ik dat uitvoerig ga aantonen, wel vermoeden hoe veelomvattend en verreikend de implicaties van dat metamorfosemotief zijn.

Aan de constatering dat de voorstelling van de metamorfose een metafoor kan zijn voor heel verschillende dingen valt niet te ontkomen. Maar interessanter dan de vraag waarvoor de metamorfose een metafoor is, lijkt me de vaststelling dàt zij in de literaire traditie vrijwel steeds als een *metafoor* functioneert. Dat we bijna niet meer in staat zijn, haar anders dan als een metafoor te begrijpen.

Dat is niet altijd zo geweest. Allerlei mythen die in een nog min of meer archaïsch - dat wil zeggen: nog niet literair vervormd - stadium bij natuurvolken zijn opgetekend, wijzen daarop. Canetti geeft in *Masse und Macht* een paar interessante voorbeelden. De metamorfosen hebben daar een ongecompliceerd 'reëel' karakter en lijken eerder te wijzen op de relatie van onderlinge afhankelijkheid of zelfs verwantschap tussen mens en dier, of mens en plant. Een relatie zoals die met name in sommige vormen van totemisme tot uiting komt.

De voorstelling van de metamorfose is dus vrijwel zeker ouder dan de metafoor. Ooit bestond er een magisch geloof in de realiteit van metamorfosen, en er is reden om aan te nemen dat dat iets te maken had met de manier waarop de primitieve mens zijn taal gebruikte: die taalpraktijk was - zeker in de manier waarop de mythen ontstonden - magisch.

Abram Terts ofwel Andrej Sinjavksi, een groot kenner en liefhebber van sprookjes, noteerde in *Een stem uit het koor*: 'Een metafoor is een herinnering aan dat gouden tijdperk waarin alles alles was. Een scherf van de metamorfose.' En naar aanleiding van een middeleeuwse tekst waarin Alquinus metaforische raadsels opgeeft aan Pepijn, de zoon van Karel de Grote, schrijft hij even verderop: 'Hier wordt duidelijk dat de dichter, zelfs in de nieuwe, eigentijdse betekenis van dat woord, een mislukte tovenaar-wonderdoener is, die de metamorfose heeft vervangen door de metafoor, de act door het woordenspel.'

Terts ziet in de metafoor dus een relict van de (magische) metamorfose, en als dat klopt dan is ook duidelijk waarom metaforische interpretaties van de metamorfose nooit tot de kern van de zaak kunnen doordringen: het vroegere laat zich nu eenmaal slecht herleiden tot het latere. Als de metamorfose inderdaad de oudste rechten heeft, en zelf als een bron van metaforen kan worden beschouwd, dan wordt een heel ander soort interpretatie mogelijk. Een interpretatie die misschien een nieuw licht kan werpen op de eigenlijke functie van dit mythisch motief.

Het verdwijnen van dat magische geloof in de mythische metamorfosen hangt waarschijnlijk samen met een groeiende bewustwording van het eigenaardige karakter van een taalhandeling, met het ontluikende inzicht in de metaforische mogelijkheden van de taal.

Wanneer in een mythe een metamorfose plaatsvindt, dan is dat een gebeurtenis die deel uitmaakt van het verhaal - een verhaal waarvan de waarheid aanvankelijk zonder meer werd aanvaard: x verandert in y. Maar wanneer een dichter in metaforen spreekt, zegt hij y waar hij x bedoelt. Dat wil zeggen: *door zijn manier van spreken wordt x in y veranderd - en blijft tegelijkertijd x*. De metafoor is een bewuste *taalhandeling*, ofwel: een abstrahering, en een functionalisering van wat in de mythische metamorfose nog als *verhaalhandeling* gebeurt.

Wat in de oorspronkelijke mythe nog inhoud was, is daarmee vorm geworden. En waar die vorm functioneert, kan het magische geloof in de inhoud vervallen. Dat wil zeggen: dan is er een taalstructuur geschapen die het mogelijk maakt x in y te laten veranderen zonder dat dit ook als feitelijke waarheid hoeft te worden begrepen.

Het is niet ondenkbaar dat de absolute autoriteit van de (archaïsche) mythe verviel vanaf het moment waarop het metaforisch spreken haar intrede deed. Het metamorfosemotief

zou zo haar magische betekenis hebben verloren en wat er uiteindelijk van overbleef was een soort mythische arabesk: zo veranderde de mythe in literatuur. En met dit verlies van absolute autoriteit verviel ook de gesloten wereld van de mythe, waarin alles voor eeuwig vastlag. (Want weliswaar kon alles in alles veranderen in de mythe, maar alleen binnen de tovercirkel van een absoluut geloof in het magische woord.)

Dat verleidt mij tot de volgende interpretatie van het metamorfosemotief: in de metamorfosevoorstelling spiegelt de mythe als het ware zichzelf en haar functioneren. Als de mythe zegt: ‘x verandert in y’ dan betekende dat tegelijkertijd: doordat dat *gezegd* wordt *is* dat zo. Want in de archaïsche samenleving was het de mythe die bepaalde wat waar en werkelijk was. (Zie bijvoorbeeld wat Eliade daarover heeft geschreven in *Aspects du mythe*, 1963.) De eigenlijke, en meest wezenlijke metamorfose was dus *de act van het vertellen*, van het reciteren van de mythe zelf. Daardoor veranderde de actuele realiteit van de archaïsche mens in de eeuwige, sacrale realiteit van de mythe. En die metamorfose, die door het woord werd voltrokken, was tegelijk een elementaire gedaanteverwisseling van de mens: van een natuurwezen veranderde hij in een cultuurwezen.

Die oorspronkelijke ‘toverkracht’ van het woord (waarvan tegenwoordig alleen nog een zwakke nagalm klinkt in de Latijnse formules van de katholieke eucharistieviering) is geleidelijk aan verdwenen, is met de ‘ontmythologisering’ van de mythe opgegaan in symbool en metafoor. En de voorstelling van de gedaanteverwisseling is blijven voortbestaan als een poëtisch beeld - een lege huls, een aangespoelde schelp, waarop dichters als Homerus, Vergilius en Ovidius bij wijze van spreken al hun eigen deuntje bliezen. Bij Ovidius is in elk geval al duidelijk zichtbaar hoe de metamorfosen iets metaforisch krijgen.

Dat zegt iets over de aard van zijn metamorfosen, maar de voorstelling van de gedaanteverwisseling kan op haar beurt

ook het wezen van de metafoor verhelderen. Want de transformerende taalbeweging die de metafoor is, heeft haar wortels niet alleen in het magisch-mythische spreken, maar ook in een eerdere beweging, de mimetische, die zowel fysiek als psychisch was. En als Paul Valéry het wezen van de dans op zijn manier karakteriseert als metamorfose, dan ben ik geneigd daaraan toe te voegen: hoeveel te meer zal dat niet gegolden hebben in die archaïsche culturen waarin de dans nog een cultische, magische betekenis had?

Wat ooit een concrete, psychosomatische ervaring was, een transformatie die men onderging, is blijkbaar geleidelijk aan veruitwendigd tot een voorstelling, een beeld dat 'geobjectiveerd' wordt, en dat ten slotte als symbool of metafoor gaat functioneren. Daarom kan Terts spreken over de metafoor als een *scherf van de metamorfose*: de gesloten mythische wereld, waarin de mens zich ooit verbonden voelde met alles om hem heen en zich ervan afhankelijk wist, waarin hij zich bedreigd, maar ook geborgen voelde, is geleidelijk in taalscherven uiteengevallen die alleen nog 'bij wijze van spreken' in elkaar passen. En de dichter is van oudsher degene, die deze *wijze van spreken* handhaaft.

Bij Cervantes en Goethe, en recentelijk bij Ransmayr, is te zien hoe het motief in verband gebracht wordt met de transformerende macht van de verbeelding, waardoor de ene realiteit in een andere kan veranderen. Zulke transformaties nemen in de literatuur de trekken van een spel aan, maar dat spel is minder vrijblijvend dan vaak wordt gedacht. Want *de macht van het beeld* beperkt zich niet tot het rijk van de vrije fantasie: ze laat zich voelen in alles wat mensen denken over de wereld waarin ze leven. Je kunt je meester maken van de realiteit door haar in beelden te vangen, maar in hoeverre gebeurt dat tegen de prijs dat je zelf op jouw beurt de gevangene wordt van die beelden? Dat is een reële transformatie: beeldvorming is een proces waarin men zelf met huid en haar

betrokken is (en een proces met enorme sociale en politieke consequenties).

Misschien blijven daarom die interpretaties, waarin de metamorfose de functie van een initiatie heeft, nog het dichtst bij de oorspronkelijke, mythische betekenis ervan: de kwalitatieve verandering die plaatsgrijpt in de metamorfose gaat dieper dan die van 'letterlijk' in 'figuurlijk', of van 'fysisch' in 'psychisch' - zoals de metafoor suggereert - het is een *verandering van de ene realiteit in de andere*.

Dat proces correspondeert met de betekenis van initiatieriten: ook daarin wordt een overgang voltrokken die voor de betrokkene volstrekt reëel en onomkeerbaar is. Een overgang, die gelijkgesteld wordt aan die tussen leven en dood. Een initiatie is een proces van sterven en (opnieuw) geboren worden. Zoals Ovidius bij monde van Pythagoras zegt: '...geboren worden betekent beginnen iets anders te zijn dan voordien, en sterven ophouden hetzelfde te zijn.'

Zo duidt de voorstelling van de metamorfose dus op de transformerende kracht van de (verbeeldende) taal zelf. Op het fantastische gebaar waarmee de archaïsche mens zich, als een baron von Münchhausen, aan zijn eigen haren uit het moeras van zijn natuurstaat omhoog trok. En daarmee kom ik weer uit bij de these van Walter Benjamin, die veronderstelde dat de mimetische vermogens van de oermens getransformeerd en opgegaan zijn in taal en schrift.

4 Literatuur als metamorfose

De mythe van het woord

Hoe glibberig een begrip als ‘metamorfose’ is, blijkt wel uit de manier waarop het gebruikt wordt - voor je het weet gebruik je het als een metafoor die zo algemeen bruikbaar is dat je je nauwelijks meer bewust bent van dat metaforisch karakter. Als je al van iemand die naar de kapper is geweest kunt zeggen dat hij ‘een ware metamorfose’ heeft ondergaan, dan betekent het woord blijkbaar niet zoveel meer.

Wanneer Valéry spreekt van de metamorfosen van de dichter, dan is dat natuurlijk ook een metafoor, en als Rilke schrijft: ‘Ist dir trinken bitter, werde Wein’ zal niemand eraan twijfelen dat dat metaforisch bedoeld is. Maar toch is er dan meer aan de hand: dan gaat het om de metamorfose als een psychische mogelijkheid. Een manier om de wereld om je heen zodanig te ondergaan dat je er zelf door verandert. De metamorfose als dichterlijke metafoor wijst hier op de mogelijkheid om aan het vrijblijvende van de metaforiek, van het louter vergelijkende, van het ‘alsof’ te ontsnappen.

En het verlangen om daaraan te ontsnappen speelt een opmerkelijke rol in de moderne literatuur. Een begrip als ‘metamorfose’ mag dan haast gedoemd zijn te functioneren als een metafoor, maar dat het meer wil zijn dan dat blijkt bijvoorbeeld uit het feit dat ook de mogelijkheid van het omgekeerde wordt uitgebuit: metaforen kunnen hun metaforisch karakter verliezen en ‘metamorfoseren’. Dat is een merkwaardig verschijnsel, en het doet zich in de literatuur van de laatste eeuw nogal eens voor. Het is alsof de metafoor zich haar oorsprong herinnert...

Waar het ging over de mythische oorsprong van het metamorfosemotief heb ik tot dusver vrijwel alleen naar het Grieks-Romeinse erfgoed verwezen. Dat lijkt voor de hand te liggen, want wat dit betreft heeft de joods-christelijke traditie op het eerste gezicht bijzonder weinig te bieden: de vrouw van Lot die in een zoutpilaar verandert; de stok van Aäron die in een slang verandert (maar dat valt al onder het hoofdstuk 'toverij') - niet echt imponerend, zou je zeggen, naast de spectaculaire metamorfosen van de klassieke mythologie... En het lijkt ook verklaarbaar, gezien de sterk iconoclastische inslag van de joodse cultuur, die toch vooral een cultuur van het Woord was. Maar juist daar schuilt een addertje onder het gras.

Wat te denken, bijvoorbeeld, van Jezus van Nazareth, die volgens de overlevering bij zijn afscheidsmaal het brood liet rondgaan onder zijn volgelingen en zei: 'Neemt, eet, dit is mijn lichaam.' En hun de beker wijn reikte met de woorden: 'Drinkt, dit is het bloed van mijn verbond'? Over de vraag of dit metaforen zijn of metamorfosen is een verbitterde theologische strijd gestreden die tot op de dag van vandaag de christenen verdeeld houdt. En het beroemde begin van het Johannesevangelie, over het Vleesgeworden Woord - kun je dat een metafoor noemen? Gaat het ook hier niet om een metamorfose?

Het mag in dit verband wat vergezocht lijken, maar dat is het allerminst. De theologie werpt hier een kwestie op die voor de literatuur, zacht gezegd, een niet te verwaarlozen staartje heeft. En zoals het spreekwoord zegt: het venijn zit in de staart. Het gaat hier immers om de vraag naar de macht van het woord. Welke status kennen we toe aan het woord? *Hoe werkelijk of onwerkelijk zijn woorden*?

In dat opzicht heeft de joods-christelijke traditie wel een heel speciale en gecompliceerde bijdrage geleverd aan de thematiek van de metamorfose. En die kan niet zomaar buiten

beschouwing worden gelaten, omdat de geschiedenis van de Europese literatuur nauwelijks denkbaar is zonder die twee mythische concepties: de joodse van het *Scheppende Woord*, en de christelijke van het *Vleesgeworden Woord*. Deze twee mythen behoren tot de voornaamste wortels waarlangs de boom van de Europese literatuur zijn sappen opzuigt uit de obscure bodem van de oudheid. Tot in de jongste en nieuwste scheuten.

Dat is maar al te duidelijk geworden in de literatuur van de laatste honderdvijftig jaar; hoe 'radicaal' die zich ook van het christendom en de christelijke traditie probeerde te distantiëren, in haar bezinning op zichzelf, op het creatieve proces en op het woord, kon ze niet anders dan opnieuw een beroep doen op die joods-christelijke mythen, waarin de noties 'metafoor' en 'metamorfose' onontwarbaar verstrengeld lijken. Want wat is de idee van het literaire werk als een autonome taalwereld anders dan een nieuwe versie van de idee van het Scheppende Woord? En anderzijds: wie zou durven beweren dat het verlangen naar vleeswording van dat Woord, het poëtisch verlangen naar een 'eetbare' of 'lichamelijke' taal, een taal die hoe dan ook werkelijkheid wordt, vreemd is aan de moderne literatuur?

Contradicties, contradicties! Enerzijds leek de conceptie van de autonomie van het Scheppende Woord de literatuur een ongelimiteerde vrijheid en een eigen speelruimte te garanderen (die van de metafoor) - die ze anderzijds uit alle macht probeerde te doorbreken omdat het Woord toch eigenlijk vooral Vlees wilde worden. Dat wil zeggen: tot *werkelijkheid* wilde metamorfoseren.

Nu zal men misschien tegenwerpen dat het niet aangaat een linguïstisch begrip als 'metafoor' naast een zo anders geaard en in elk geval niet-linguïstisch begrip als 'metamorfose' te zetten. Maar ik denk dat dat gerechtvaardigd wordt door de zaak zelf: de vraag of literatuur alleen een zaak is van woorden - dus iets voor schriftgeleerden en filologen - of

ook een kwestie van ‘daden’, dat wil zeggen: van woorden die op de een of andere manier hun consequenties hebben buiten het domein van de taal. (Het is in dit verband veelbetekenend dat juist in het Hebreeuws het woord ‘dabar’ zowel *woord* als *daad* kan betekenen.) En om die reden lijkt me het begrip ‘metamorfose’ hier onontkoombaar.

In dit spanningsveld tussen metafoor en metamorfose beweegt zich een belangrijk deel van de moderne literatuur. En vanuit deze optiek ondergaat het gegeven van de metamorfose zelf een metamorfose (zoals eigenlijk al duidelijk werd in een aantal besproken gevallen): het raakt de kern van de literatuur zelf en krijgt een poëticale betekenis.

Uitspraken als ‘dit is mijn lichaam’ of ‘het Woord is vlees geworden’ illustreren dat het probleem ‘metafoor of metamorfose’ zowel een metafysisch probleem is als een *taalprobleem*, en als zodanig onoplosbaar: een kwestie van geloof. Het onderscheid tussen letterlijk en figuurlijk, tussen symbolisch en reëel, dat voor ons gesneden koek lijkt, blijkt helemaal niet zo vanzelfsprekend wanneer er overtuigingen in het geding zijn die wortelen in een vergoddelijking van het woord.

‘Gesneden koek’ zei ik?

Daar heb je het al. Wat let een dichter, voor wie woorden iets werkelijks zijn, die gesneden koek rond te delen met de mededeling dat dit zijn lichaam is? Een metafoor? Ik betwijfel het. Misschien is het geheim van de dichter wel, dat voor hem woorden niet alleen woorden, en metaforen nog iets heel anders dan metaforen zijn - metamorfosen, bijvoorbeeld...

Het zal duidelijk zijn dat we hier een terrein betreden waar je maar beter niet kunt komen als je niet van warhoofdigheid of obscurantisme beschuldigd wilt worden. Niettemin is de vraag hoe ver ons *geloof in woorden* eigenlijk gaat niet alleen een legitieme, maar zelfs een cruciale vraag. En de literatuur

waarin die vraag aan de orde is kan niet zo profaan zijn of er zit nog wel een obscuur metafysisch vetrandje aan.

In een cultuur die zo sterk gevormd is door de mythe dat de wereld geschapen is door het Woord (een metamorfose van taal in materiële realiteit) is dat bepaald geen eenvoudige vraag. Waar houdt de metafoor op en begint de metamorfose?

Wanneer de literatuur zich in de negentiende eeuw begint op te werpen als een autonome werkelijkheid, een alternatieve Schepping-door-het-woord, ontstaat er een *alchimie du verbe* waarin de metafoor letterlijk *ontketend* wordt: losgemaakt van die 'werkelijkheid' die zij geacht werd te illustreren. Zij creëert haar eigen werkelijkheid - en functioneert dus als een metamorfose, zoals bijvoorbeeld in het eerder aangehaalde gedicht van Lucebert te zien is. Sterker nog: er is in de kunst van onze eeuw in het algemeen een krachtige tendens te bespeuren om terug te keren tot de metamorfose. In de beeldende kunst is dat duidelijk waar te nemen bij surrealisten als Max Ernst en René Magritte, en wat is het anders dan een metamorfose wanneer Picasso van een zadel en een fietsstuur een stierekop maakt? 'Ik houd me niet langer bezig met metaforen, maar met metamorfose,' zei de schilder George Braque ooit in *Cahiers d'Art*, en als dat dus ook voor een schilder geldt, dan gaat het blijkbaar om iets dat veel meer is dan een zuiver literaire kwestie.

Van Maldoror tot Finnegans Wake

Een sterk literair voorbeeld van deze tendens leverde Isidore Ducasse aan het eind van de vorige eeuw met *Les chants de Maldoror*. Dit uit zes zangen bestaande staaltje van literair vuurwerk, even monumentaal als revolutionair, maakt duidelijk dat er maar weinig voor nodig is om metaforen in metamorfosen te doen omslaan. Ik geloof niet dat er sinds Ovi-

dius een werk is geschreven dat zó beheerst wordt door metamorfosen als *De zangen van Maldoror*.

In het universum dat in dit lyrisch proza wordt opgeroepen is letterlijk alles mogelijk. En dat wordt niet in de laatste plaats bereikt doordat de dichter zijn vergelijkingen en metaforen consequent zó laat uitdijen dat het beeld een eigen werkelijkheid krijgt, die de oorspronkelijk beschreven situatie verdringt en overwoekert. Dat is het proces waarin een metafoor 'metamorfoseert': een bewuste overdrijving van de Homerische vergelijking. Dat gaat bijvoorbeeld op de eerste bladzijde al zo:

'Luister goed naar wat ik u zeg: richt uw schreden achterwaarts en niet voorwaarts, zoals de ogen van een zoon die zich met eerbied afwendt van de verheven aanblik van het moederlijk gelaat, of liever, zoals een onafzienbaar grote hoek van kouwelijke kraanvogels die veel overdenken, en die gedurende de winter in een machtige vlucht met volle zeilen door de stilte trekt naar een bepaald punt aan de horizon, waar vandaan plotseling een vreemde en sterke wind op komt zetten, een voorbode van de storm. De oudste kraanvogel, die geheel alleen de voorhoede vormt, schudt, als hij dit merkt, zijn kop als een redelijk wezen, bijgevolg ook zijn snavel die hij laat klapperen, en hij is niet tevreden (dat zou ik in zijn plaats ook niet zijn), terwijl zijn oude, kale hals, die de tijdgenoot was van drie kraanvogelgeslachten, zich in toornige golvingen beweegt, die het onweer voorspellen dat meer en meer naderbij komt.'

En dat gaat zo nog even door. Op deze manier schept de taal haar eigen wereld, waarin de lezer wordt meegesleurd van het ene taalniveau naar het andere. Wat het ene moment nog herkenbaar is als een metafoor, is in het volgende al uitgedijd tot een werkelijkheid.

Beroemd geworden zijn de 'beau comme'-vergelijkingen, waarin hij het procédé ad absurdum voert. Ducasse, alias Comte de Lautréamont, schept er een satanisch genoegen in,

de lezer voortdurend op het verkeerde been te zetten door onverwachte wendingen en wisselingen van toon en stijl (zie bijvoorbeeld in dit fragment de zin tussen haakjes). Nu eens spreekt hij lyrisch en verheven, dan weer nuchter beschouwelijk, met een quasi wetenschappelijke precisie, om het volgende moment een vertellende toon te hanteren. Hier speelt de metamorfose op alle niveaus: dat van de stijl, dat van de verteltechniek, en ook - voor zover er van verhalende fragmenten sprake is - op het 'verhaalniveau'.

Maldoror wordt niet alleen afwisselend met 'ik' en 'hij' aangeduid, waardoor zijn gestalte nu eens met die van de dichter ('Comte de Lautréamont') lijkt samen te vallen, en dan weer tot personage wordt geobjectiveerd, maar hij verandert ook in een inktvis, in een arend die een vreselijk gevecht levert met een draak, in een zwijn en in een zwarte zwaan. En daar blijft het niet bij: een lamp verandert in een engel, God zelf in een rhinoceros, etcetera. Zelfs de lezer, die regelmatig wordt aangesproken, wordt af en toe in dit spel betrokken. Neem bijvoorbeeld het begin van de Eerste Zang, waar je als lezer, na eerst met een haai te zijn vergeleken, in een monster wordt veranderd, met 'twee wanstaltige gaten in uw afzichtelijke snuit'.

Het hele werk is één grote provocatie, niet alleen door zijn verheerlijking van het kwaad en de wreedheid, en Maldorors opstand tegen God en zijn Schepping, maar vooral ook door de honende ironie - het boek neemt een loopje met de lezer, en met de literatuur: het is literatuur die zichzelf parodiëert.

In deze zangen wordt met een verbluffend vertoon van retorisch talent gedemonstreerd hoe iedere werkelijkheidsillusie in en door de taal ontstaat, en door de dichter wordt opgebouwd en afgebroken. Als een krankzinnig geworden demiurg schept de dichter zijn taalwerelden, laat ze in elkaar overvloeien, en vernietigt ze naar believen. Hij speelt ermee, hij spot ermee (zoals in de Vierde Zang), en acht zich aan geen enkele conventie gebonden.

Nergens duidelijker dan hier heeft het metamorfosemotief een subversieve lading, want dit alles staat in het teken van de revolte van Maldoror tegen de Schepper en zijn schepping. Niet voor niets waren het de surrealisten die dit werk voor het voetlicht haalden en Lautréamont als een van hun grote voorgangers verheerlijkten. Zijn eruptie van virtuoze metamorfosen is een proclamatie van de onbegrensde mogelijkheden van de taal - en tegelijk de ironisering ervan. Want in dit pandemonium van metamorfosen lijkt voor een andere werkelijkheid dan die van de woorden nauwelijks plaats te zijn. Het is een opstand van het Scheppende Woord tegen de Schepping: malicieus, meeslepend en absurd.

Nog een voorbeeld tot slot: de metamorfose van Maldoror tot zwijn, in een droom. In die passage wordt de gedaanteverwisseling tot varken verheerlijkt als een ontsnapping aan het goddelijke en menselijke:

'Ik droomde dat ik binnen in het lichaam van een zwijn was, dat het mij niet gemakkelijk viel dit te verlaten, en dat ik mij met mijn borstels haar in de modderigste moerassen wentelde. Zou dit een beloning zijn? Vervulling van mijn wensen, ik behoorde niet meer tot de mensheid! (...) De gedaanteverwisseling was in mijn ogen nooit iets anders dan de hoge en edele weerklank van een volmaakt geluk, waar ik sinds lang op wachtte. Eindelijk was de dag gekomen, dat ik een zwijn was geworden! Ik probeerde mijn tanden op een boomschors en met genot bekeek ik mijn varkenssnuit. Er bleef geen zweem van goddelijkheid meer over, ik wist mijn ziel op te heffen tot de bovenmatige hoogte van deze onuitsprekelijke wellust.'

Vervolgens beschrijft hij zijn gewelddadige en bloedige leven als zwijn, totdat hij, wakker wordend uit de droom, zijn menselijke gestalte weer aanneemt. Tot zijn grote droefenis.

Terwijl de filosoof Hegel de mythische gedaanteverwisselingen van mens in dier interpreteerde als een vernedering en straf van de goden, presenteert Ducasse de zijne juist als een

ontsnapping, een bevrijding uit het menselijke: een volmaakt geluk - maar tegelijk verhindert hij de lezer dit alles al te serieus te nemen.

De zangen van Maldoror is een fascinerende demonstratie van de dubbelzinnigheid van het Scheppende Woord - het is de grote kracht, en tegelijk de achilleshiel van de moderne literatuur. Want waar deze dubbelzinnigheid een doel in zichzelf wordt, waar het scheppende woord de ambitie om 'vlees' te worden opgeeft, verbleekt de literatuur tot een spel voor specialisten.

Dat lijkt bijvoorbeeld het geval in het magnum opus van James Joyce: *Finnegans wake*. Maar het is oppassen geblazen met zulke oordelen, want 'verbleken' is niet bepaald het juiste woord voor dit werk, en als er één boek is waar het woord nu juist streeft naar een buitengewoon sensuele aanwezigheid dan is het wel dit boek.

Zei ik dat geen werk sinds Ovidius mij zo beheerst leek door metamorfosen als *De zangen van Maldoror*? Dan heb ik *Finnegans Wake* toch over het hoofd gezien: hier is de metamorfose doorgedrongen tot in de woorden zelf, tot in het klanklichaam van de woorden. 'Reeve Gootch was right and Reeve Drughad was sinistrous!' Wat hier, in één zinnetje, allemaal niet verandert in iets anders, in elkaar, in zijn tegendeel, is nauwelijks te overzien - Engels in Frans, een baljuw in een oever, de linkeroever in een rechter, en omgekeerd, enzovoort...

In dit ongelooflijke boek, deze mijlpaal van verbaal vernuft en woordmuziek, lijken de grenzen van wat metamorfose in de literatuur kan betekenen wel bereikt. Hier is Proteus in de taal zelf gevaren met zo'n tomeloze energie dat Menelaos het nakijken heeft. En misschien is dat de reden waarom het mij wat al te machtig is. Het is dronkemanstaal, droomtaal waarin je als lezer voortdurend verdwaalt. Zonder iets af te willen doen aan de duizelingwekkende woordkunst van

Joyce constateer ik dat het feest van de taal ook zulke exuberante vormen kan aannemen dat je onvermijdelijk kopje onder gaat in haar metamorfosen: in feite verandert Proteus hier in een razende Dionysos.

Wat mij betreft: ik houd het voorlopig maar liever bij Proteus. Een literatuur die metamorfose wil zijn is niet noodzakelijk een mateloze droomliteratuur die haar lezers verzwelgt in afgronden van mogelijke betekenis. Proteus biedt een kans op inzicht - op een gevecht dat gewonnen kan worden. De metamorfische kracht van de taal biedt ook op een minder bedwelmende schaal perspectieven.

De metamorfosen van Harry Mulisch

Toen Harry Mulisch zich eens, ter gelegenheid van een bezoek aan de streken waar Ovidius ooit als balling leefde, 'H. Mulisch Naso' noemde, was dat om meer dan één reden niet slecht getroffen. Zelfs zijn filosofische uitvindingen wekken de indruk het wereldraadsel als een metamorfose te willen beschrijven. Het meest spectaculaire voorbeeld daarvan is misschien wel dat wat hij in *De compositie van de wereld* (1980) 'transfiguratie' noemt: het proces waarbij de menselijke soort geleidelijk aan muteert tot een nieuw planetair wezen, een wereldomspannend en zich steeds verder verzelfstandigend technologisch netwerk (het zg. *corpus corporum*). Dat de zielsverhuizing nog eens dergelijke proporties aan zou nemen, dat had zelfs Ovidius niet durven dromen... Maar het is niet mijn bedoeling Mulisch' beredeneerde visioen te omschrijven als de filosofische mechanisering van Ovidius' wereldbeeld.

Een feit is wel dat het fenomeen van de metamorfose ook in Mulisch' literaire verbeeldingswereld een centrale rol speelt, en dat het - hoe kan het anders, zou ik bijna zeggen - ook een poëticale betekenis heeft: waar hij zich expli-

ciet uitlaat over het schrijven doet hij dat bijna altijd in termen van een ingrijpend veranderingsproces. Het proces van het schrijven wordt voorgesteld als een metamorfose. Hetzij in seksueel-biologische beelden (verwekking, geboorte), hetzij in alchemistische (transmutatie). Zo zegt hij bijvoorbeeld in *Voer voor psychologen* (1961) dat het geschrevene hem 'baart als een tweede moeder' en noemt hij het oeuvre dat ontstaat 'het nieuwe lichaam van de schrijver'.

Maar ook als we even afzien van die poëticale uitspraken kunnen we constateren dat het in zijn verhalen en romans wemelt van de metamorfosen. Ik herinner aan een paar in het oog springende gevallen: in 'De sprong der paarden en de zoete zee' veranderen de verward neergeschreven persoonlijke lotgevallen van Gustaaf Nagelhout in een mythe over de ondergang van het eiland Schokland. Dat is niet alleen het verhaal van de metamorfose van werkelijke gebeurtenissen tot een geschreven verhaal, maar vervolgens ook van de metamorfose van dat verhaal tot een *mythe* - en een mythe is een verhaal dat (steeds opnieuw) werkelijkheid wordt. Zo vormt ook deze cyclus van metamorfosen een gesloten circuit: hoe de werkelijkheid verhaal wordt, en het verhaal op zijn beurt weer werkelijkheid. (Zoiets als dus ook bij Ransmayr gebeurt - al is dit verhaal ruim dertig jaar ouder.)

De verhalenbundel *De versierde mens* (1957) zit trouwens vol metamorfosen: in 'Wat gebeurde er met sergeant Massuro?', verandert Massuro in een steen. In 'De terugkomst' verandert een gestorven vader in een woedende storm. En de 'versierde mens' van het titelverhaal duidt ook op een metamorfose: die van het opgaan van de mens in zijn techniek (de literaire prefiguratie van wat later dus 'transfiguratie' zal heten).

Het verhaal 'Tussen sterven en begraven', aanvankelijk bestemd voor *De versierde mens*, illustreert het thema metamorfose op een heel andere manier: het viel zelf ten prooi aan een hele reeks metamorfosen. Pas toen het zich zeventien

jaar later eindelijk had ontpopt tot de experimentele roman *De verteller* (1970) durfde Mulisch ook de oorspronkelijke versie prijs te geven. In *De verteller*, een boek waarin letterlijk alles onderhevig is aan voortdurende metamorfosen, is er de cruciale symboliek van het brood dat in steen verandert. En ook de grafische hemelvaart van de tweeling Jesse en Joris, die in het tiende zegel - zoals dat ook in sommige mythen gebeurde - voorgoed veranderen in het corresponderende sterrebeeld, is een frappante gedaanteverwisseling.

En tot besluit: een uiterst merkwaardige metamorfose voltrekt zich in *Hoogste tijd* (1985), waarin een acteur via een rol-in-een-rol verandert in een andere acteur...

Tot zover deze kleine, en betrekkelijk willekeurige bloemlezing van metamorfosen uit zijn werk. Het zou nauwelijks overdreven zijn om te zeggen dat zijn hele oeuvre in zekere zin in het teken van de metamorfose staat: niet voor niets heeft hij Hermes Trismegistus, 'de aartsveranderaar', zoals hij hem in *Voer voor psychologen* noemt, tot zijn schutspatroon gemaakt.

De voorbeelden die ik noemde zijn nog van het ondubbelzinnigste soort, al zijn ze heel verschillend van aard. Het probleem met een woord als *metamorfose* is, zoals ik al zei, dat het heel gauw verwatert tot een metafoor die zo algemeen inzetbaar is, dat het begrip zijn pregnante betekenis verliest. Dat is niet de bedoeling. Ik wil juist laten zien dat ook Mulisch' werk zozeer beheerst wordt door metamorfosen, dat zelfs zijn metaforen vaak de neiging hebben, te metamorfoseren. Wat als metafoor begint concretiseert zich dan tot (verhaal)werkelijkheid.

Je zou dat bijvoorbeeld kunnen illustreren aan de hand van *Het zwarte licht*, waarin de neger die Marjolein verleidt geassocieerd wordt met een 'bloedrode maan' - dat is een beeld. Maar dat metaforisch complex rond de neger (zwart, duisternis, nacht en 'bloedrode maan') gaat een eigen leven

leiden, zozeer dat aan het slot van de roman het ‘zwarte licht’ en die ‘bloedmaan’ op apocalyptische wijze werkelijkheid zijn geworden: de metafoor heeft zich ontwikkeld tot een metamorfose. Maar ik zal een wat minder gecompliceerd geval als voorbeeld nemen: een metafoor die door het hele oeuvre heen een rol speelt.

De inpolderingsmetafoor

Het geval van de gestorven vader die in een storm verandert (in ‘De terugkomst’) is eigenaardig: de storm is een reëel verhaalgegeven, dat bovendien refereert aan de stormramp van 1953. Maar in de beleving van de zoon verandert de storm in iets metafysisch, in de terugkomst van zijn dode vader. Dat lijkt eerder het omgekeerde van wat ik hierboven bedoelde: een werkelijkheid die tot metafoor wordt. Maar in ditzelfde verhaal is de kiem te vinden van een andere metafoor die door zijn hele werk blijft terugkeren, die van de *inpoldering*.

De vader van wie in dit verhaal sprake is, werd dood aangetroffen in een roeiboot, buitendijks: ‘hij moest rustig ingedommeld zijn en was wakker geworden aan de verkeerde kant van zijn dromen. Wie dat overkomt, is dood. De dromen laten hem niet meer door; als een dijk staan ze tussen hem en het leven: de ingepolderde dood.’ Het leven wordt dus omschreven als ‘ingepolderde dood’, en derhalve moet de zee de dood verbeelden, als een dreigende, ongetemde macht.

In ‘De sprong der paarden en de zoete zee’, een jaar later ontstaan (1954), speelt de inpoldering van de Zuiderzee een rol als verhaalgegeven. En de manier waarop dit motief gebruikt wordt maakt duidelijk dat er een verband bestaat met de eerder gebruikte inpolderingsmetafoor. De voormalige zee staat op het punt ingepolderd te worden - het is al een zoete zee. De mythe die de oude Gnodde aan zijn broers ver-

telt (allemaal vaders die hun zonen hebben overleefd) handelt over de ‘dood van de zee’, die tegelijk hun eigen dood betekent; zo wordt de Noordoostpolder als het ware de ‘ingepolderde dood’ van deze voormalige vissers.

De tegenhanger van de inpolderingsmetafoor is die van de dijkdoorbraak; ook die stamt uit ‘De terugkomst’, en ze duikt weer op in *Voer voor psychologen*, waar hij vertelt van de crisis die hij doormaakte naar aanleiding van een ontdekking die hij deed in 1949. De zee die het land overspoelt - dat is de losbrekende waanzin.

Aan het slot van *Het seksuele bolwerk* (1973) keren zowel de inpolderingsmetafoor als de dijkdoorbraak terug. Maar nu in een wat ander verband: dat van de psychoanalyse. Tegen de moddervloed van het occulte, waarmee Freud, Reich en Jung de strijd aanbonden, moeten geen dammen en bolwerken worden opgericht zoals Freud wilde, aldus Mulisch, zij moet ingepolderd en drooggelegd worden, zoals Jung dat had geprobeerd. (Opmerkelijk is overigens dat deze inpolderingsmetafoor juist ook door Freud werd gebruikt, toen hij zijn psychoanalytische arbeid vergeleek met de drooglegging van de Zuiderzee (!) - Het was Donner die dat in *Mulisch, naar ik veronderstel* (1971) opmerkte, onder verwijzing naar Thomas Manns essay ‘Freud und die Zukunft’.

In de context van *Het seksuele bolwerk* staat de zee - hier veranderd in een ‘moddervloed’ - dus voor de dreigende macht van het onbewuste. Een moeras dat drooggelegd en ‘ingepolderd’ moet worden. En in het voorwoord van *De compositie van de wereld* gebruikt hij het beeld van de inpoldering opnieuw in een soortgelijk verband: nu gaat het om de ‘inpoldering van het irrationele’.

In *Hoogste tijd* ten slotte is de metafoor opnieuw verhaalwerkelijkheid geworden: Uli Bouwmeester woont in de Flevopolder, die herhaaldelijk wordt beschreven als kunstmatig land, als de voormalige zee, de ‘drooggelegde onderwereld’ (p. 18). De polder wordt beschreven als een metamorfose van

de zee: op kunstmatige wijze verkregen - zoals ook Uli's eigen metamorfose tot Pierre de Vries door kunst verkregen is.

De zee als motief in *Hoogste tijd* krijgt verder enig reliëf door de rol die Shakespeares stuk *The Tempest* in het verhaal speelt. Het stuk waarin Uli de hoofdrol vertolkt is gebaseerd op een paar scènes uit dit stuk. De storm waaraan het zijn naam dankt, is ontketend door de magiër Prospero, die daarmee zijn *macht over de zee* bewijst. Deze storm speelt hem zijn vijanden in handen en brengt zo de beslissende wending in zijn lot van banneling teweeg. (Precies zoals het stuk 'Noodweer' de storm is die een beslissende wending geeft aan het lot van Uli Bouwmeester. Maar hij gaat eraan ten onder.) De zee fungeert hier - net als in de besproken scène uit Goethe's *Faust* - op de achtergrond als het element van een beslissende verandering, waarin het einde (voor Uli) samenvalt met een nieuw begin (voor Prospero - èn voor Uli, als Pierre de Vries).

Deze korte geschiedenis van de inpolderingsmetafoor maakt zichtbaar hoe gemakkelijk een metafoor bij Mulisch constitutief kan worden voor een verhaalwerkelijkheid. Wat in de ene context nog een metafoor is, is in de andere al geconcretiseerd en uitgegroeid tot een 'wereld'.

En dan heb ik het nog nauwelijks gehad over het feit dat het gegeven van de inpoldering zelf natuurlijk ook een metamorfose uitdrukt: die van zee in land, die ook al bij Ovidius voorkomt (*Metamorfosen* 1, 318-415, en XV, 262-265). Maar wat voor Ovidius een natuurgegeven was, is hier een bewuste, menselijke daad.

Zo stuiten we op de achtergrond van deze metafoor in het werk van Mulisch: ze duidt op de transformerende kracht van de menselijke geest, waarmee de chaos en de dood moeten worden 'ingepolderd'. Ofwel: drooggelegd en veranderd in vruchtbaar, nieuw land. Beheersbaar en toegankelijk gemaakt door menselijke inspanning.

Deze inpolderingsmetafoor is dus een metafoor die *een metamorfose uitdrukt*, en op sommige momenten in het oeuvre van Mulisch *als concreet verhaalgegeven verschijnt, en dus zelf een metamorfose van 'figuurlijk' naar 'letterlijk' ondergaat*. (Dat dat zelfs binnen één en hetzelfde verhaal kan gebeuren bewijst het eerdergenoemde voorbeeld uit *Het zwarte licht*.)

Iedere metafoor is in aanleg een metamorfose. In elke metafoor ondergaat de werkelijkheid waaraan gerefereerd wordt een metamorfose, doordat het beeld als het ware de plaats inneemt van dat waarvoor het staat. De vergelijking wordt impliciet verondersteld. Maar waar het besef van de onderliggende vergelijking verdwijnt, wordt de metamorfose voltooid en gaat het beeld een eigen leven leiden. Zo creëert de verbeelding haar eigen werkelijkheid.

In 'De Terugkomst' gaat het nog duidelijk om een metafoor: het leven als 'ingepolderde dood'. Dat geldt ook voor *Het seksuele bolwerk*, waar het een strategie aanduidt om het onbewuste de baas te worden. Maar in 'De sprong der paarden...' en in *Hoogste tijd* is dezelfde metafoor gemetamorfoseerd - dat wil zeggen: het is een concreet verhaalgegeven geworden. En dan is het ook duidelijk dat motieven als inpoldering, polder en zee geladen zijn met een bijzondere betekenis.

De metamorfosen van Oedipus

Een andere opmerkelijke metamorfose in zijn werk is het resultaat van een idee, dat hij in *Voer voor psychologen* uiteenzet. In een dialoog met zijn moeder (die op het punt staat naar Amerika te vertrekken), vertelt hij haar over een ontdekking die hij gedaan heeft. Hij legt haar uit dat Teiresias, de blinde ziener uit *Koning Oedipus*, niemand anders is dan de tot inzicht gekomen Oedipus zelf, die aan het einde van

Oedipus in Kolonos plotseling op wonderbaarlijke wijze door de goden wordt weggenomen: naar *Koning Oedipus* dus, waar hij als Teiresias verschijnt.

Deze metamorfose is tegelijkertijd een bovennatuurlijke verdubbeling, want zij betekent dat Oedipus in de gestalte van Teiresias tegenover zichzelf komt te staan. Maar voor dergelijke metafysische complicaties is Mulisch nooit teruggeschrokken - in tegendeel: zij zijn de reden waarom hij schrijft. In 1972 werkte hij dit idee dan ook daadwerkelijk uit in het toneelstuk *Oidipous Oidipous*. Het is zijn definitieve 'inpoldering' van de Oedipusmythe, en die maakt zichtbaar dat er in de oedipale relaties, die Freud op zijn manier interpreteerde, nog iets anders schuilgaat. Iets dat Mulisch zo mogelijk nog meer interesseert: het raadsel van de tijd.

Om dit enigszins te verduidelijken zal ik een omweg moeten maken, en verrassenderwijs kom ik dan opnieuw uit bij het verhaal 'De terugkomst': het is het minst bekende verhaal uit *De versierde mens*, en zeker niet een van zijn beste, maar het blijkt ook in dit geval een kiem te bevatten die veel kan verhelderen.

Want de metamorfose van Oedipus in Teiresias houdt verband met een gedachte die hem al sinds 'De terugkomst' bezighield: de zoon uit dit verhaal, die inmiddels vele jaren ouder is dan zijn gestorven vader ooit werd, komt op de bizarre gedachte dat hij in zekere zin de 'vader' is van zijn vader, zodat de verhoudingen tussen vader en zoon als het ware omgekeerd worden. Hij constateert 'dat het aan *de tijd* lag, er klopte iets niet met *de tijd*.' En via de komische conclusie dat 'hij logischerwijs zijn eigen grootvader was' - resultaat van een koortsachtige redeneerwoede - komt hij ten slotte tot het inzicht dat het ligt aan 'het misleidende perspectief van de tijd, met de dood als verdwijnpunt'.

Het gaat hier vooral om het feit dat die gedachten over de tijd gekoppeld zijn aan de opeenvolging van de generaties, aan de cyclus van geboorte, voortplanting en dood. De om-

kering van de causaliteit (en van de tijd) die schuilgaat in de gedachte dat hij de vader is van zijn vader lijkt nogal vergezocht. Maar zulke eigenaardige gedachtenkronkels zijn in het werk van Mulisch niet ongewoon, en ook deze staat niet op zichzelf.

Dat blijkt wanneer een soortgelijke gedachte in *Voer voor Psychologen* terugkeert in verschillende varianten. Zo luidt een badinerend aforisme (nr. XXII) uit 'Manifesten': 'De psychologen? Vruchteloze, intelligente mensen die menen dat zij het werk tot de schrijver kunnen herleiden. Zij weten nog steeds niet in hun achterbuurt, dat Shakespeare door Hamlet is geschapen, Beethoven door zijn symfonieën is gecomponeerd (...) dat de zoon de moeder baart, dat de zon het oog heeft geschapen, dat de liefde de minnaars schept en dat het ei de kip legt.'

En in nr. XVII heet het: 'De schrijver is niet het begin, maar het einde van de ingewikkelde reeks gebeurtenissen, die het schrijven vormt. Hij loopt aan de hand van zijn werk als een kind aan die van zijn vader.'

In zulke moedwillige omkeringen van een oorzakelijk verband wordt dus ook het inzicht uitgedrukt dat het scheppingsproces iets buitengewoon dubbelzinnigs is. Wie iets schept wordt daardoor ook zelf herschapen. En dat heeft in Mulisch' optiek iets met tijd te maken.

Creatie en procreatie zijn in zijn gedachtenwereld altijd nauw verbonden: schrijven is verwekken, maar het is ook een opheffing van de tijd - een doorbreking van de lineaire opeenvolging. En daarvan is Oedipus, die zijn kinderen verwekt bij zijn moeder, het mythische oerbeeld: hij verandert in zekere zin in zijn eigen vader, en is tegelijk de broer van zijn eigen kinderen. Zo wordt hij 'de man die het eenrichtingverkeer van de tijd verstoorde', aldus Mulisch, en dat is wat hem vooral interesseert in deze mythe, want de schrijver doet iets soortgelijks. Hij is een Oedipus met voorbedachten rade: erop uit, de tijd een loer te draaien.

Wanneer de schrijver aan de hand van zijn werk loopt ‘als een kind aan die van zijn vader’, dan betekent dat blijkbaar niet alleen dat het werk de schrijver voortbrengt, maar (even vasthoudend aan het beeld) ook dat de persoon die dit werk heeft geschreven op die manier ‘de vader van zijn vader’ is geworden. Dat wil zeggen dat er met het schrijven een andere, ‘terugwerkende’ causaliteit in het leven is geroepen, en daarmee zoiets als een andere tijdrekening.

Hoe het precies zit met deze genealogische acrobatiek - joost mag het weten. Zeker is in elk geval dat Teiresias in Mulisch' Oedipusinterpretatie een sleutelrol krijgt. In hem heeft de tijd zich omgekeerd: hij is de blinde ziener, die alles weet omdat hij het (als Oedipus) zelf heeft meegemaakt. Causaal gezien komt hij uit Oedipus voort (de ‘zoon’), maar hij is tegelijkertijd de veroorzaker (de ‘vader’) van diens zelfinzicht, waardoor Oedipus pas begrijpt wie hij is.

Toch begrijpt Oedipus ook dan nog niet alles, volgens Mulisch, en daarom moet hij terugkeren in de gestalte van Teiresias: om te ontdekken dat Jokaste alles van meet af aan wist. Dan vermoordt hij haar en pleegt vervolgens zelfmoord. Maar Oedipus, die denkt dat zij zelfmoord heeft gepleegd, laat zich door de zon verblinden en gaat in ballingschap, waarna hij als Teiresias terugkeert naar Thebe en het hele proces van de ontraadseling van de waarheid opnieuw begint. *Ad infinitum*. Zo maakt Mulisch een helse cirkel van het gebeuren.

Waarom? Wat is de zin van deze metamorfose van Oedipus in Teiresias? Is het alleen om Jokaste alsnog te vermoorden? Of om te laten zien dat dit ‘verhaal der verhalen’, zoals hij het noemt, zich voortdurend opnieuw actualiseert?

Ik laat dat raadsel van Teiresias verder rusten. Het gaat mij om die vreemdsoortige machinerie die hier in werking is gesteld: die omgekeerde causaliteit, waardoor de lineaire tijd in een cyclische wordt veranderd. Zoals de man die een zoon

verwekt door de geboorte van die zoon pas in een *vader* wordt veranderd, zo wordt degene die schrijft ook veranderd door wat hij schrijft. Dat is een algemeen principe dat in het werk van Mulisch een grote rol speelt. Hij gebruikt het om de tijd in een wonderlijke knoop te leggen, en als het ware in zichzelf te laten terugkeren (niet alleen in *Oidipous Oidipous* maar ook in *Oude lucht* en in *Hoogste tijd* lijkt iets dergelijks aan de hand). Maar het is ook te herkennen in de twee gelijktijdige, tegengestelde 'bewegingen' in zijn octaviteitsschema. Het is de structuur van de metamorfose zelf, die zich in de tijd voltrekt: de paradoxale verandering waaruit een nieuwe identiteit ontstaat.

Mulisch liet Oedipus overigens nog een andere, even merkwaardige metamorfose ondergaan: in het essay 'Oedipus als Freud' (1986) probeert hij aan te tonen dat de oude Sigmund Freud tot in de kleinste details een 'metamorfose' was - of moet je zeggen: een incarnatie? - van de (oude) Oedipus. Diens mythe zou zijn leven zo totaal in bezit genomen hebben, dat Freud aan het eind van zijn leven zelf in Oedipus was veranderd. De oude grijsaard die, steunend op een stok, in gezelschap van zijn dochter Anna (die hij zelf Antigone noemde) door Londen liep, zoals op een foto te zien is, 'was' Oedipus in Kolonos.

Hij beroept zich daarbij (behalve op de theorieën van Jung, die ik hier buiten beschouwing laat) op het eerder genoemde essay, 'Freud und die Zukunft' van Thomas Mann. Deze spreekt daarin, als hij het heeft over de verhouding tussen psychologie en mythe, van een 'gelebter Mythus': de mythische identificatie met een godheid of een held, die in de Oudheid heel gewoon was, maar die volgens Mann 'tot ver in de nieuwe tijd voorkomt en psychisch te allen tijde mogelijk blijft'. Zo'n mythische identificatie gaat veel verder dan de navolging van een groot voorbeeld. Zo verklaarde Napoleon ooit: 'Ik ben Karel de Grote' en Mann merkt daarbij op: 'Let

wel-niet bijvoorbeeld: “Ik herinner aan hem”, niet: “Mijn positie lijkt op de zijne.” Ook niet: “Ik ben net als hij”, maar eenvoudig: “Ik *ben* het”. Dat is de formule van de mythe.’ (Mann wijst dus een metaforische interpretatie van die uitspraak expliciet af en vat deze identificatie dus ook op als een ‘metamorfose’.)

Een dergelijke ‘mythische formule’ moest Mulisch natuurlijk bijzonder aanspreken, en hij doet in zijn essay dan ook wat Mann in het zijne achterwege liet: hij past haar toe op Freud zelf. (Waarbij je terzijde kunt opmerken dat ook deze metamorfose tot stand kwam door het schrijven van een oeuvre: ook de schrijver Freud liep ‘aan de hand van zijn werk, zoals een kind aan die van zijn vader’.)

Zo'n mythologisering van de ontraadselaar van de mythe werpt natuurlijk ook een veelzeggend licht op de rol van het mythische in het werk van Mulisch. De mythe is niet een gewoon verhaal, maar een verhaal dat de werkelijkheid constitueert, dat steeds opnieuw werkelijkheid *wordt*. Zoals in ‘De sprong der paarden en de zoete zee’ het verhaal van Gustaaf ten slotte in de vorm van een mythe weer bezit neemt van de werkelijkheid (de ondergang van Schokland), zo probeert Mulisch in dit essay aan te tonen dat de mythe van Oedipus bezit nam van het leven van Freud.

Oedipus Redivivus: het is alsof hij wil laten zien hoe de mythe alsnog wraak neemt op de psychoanalyse. Niet de psychoanalytische interpretatie heeft het laatste woord, maar de mythe zelf. Met deze metamorfose probeert Mulisch in de Oedipusmythe opnieuw die dimensie te laten zien die voor hem zeker zo belangrijk is als de Freudiaanse: die van de tijd, en van de ‘Vleeswording van het Woord’.

De vleeswording van het woord? Wat heeft dat christelijke idee met de Griekse Oedipus te maken? Ja - het spijt me: hier moet mijn betoog een (schijnbaar) bizarre wending maken. Want ook dat is een reden waarom de Oedipusmythe in de ogen van Mulisch ‘het verhaal der verhalen’ is: niet alleen

verwerkelijkt deze mythe zich steeds (zoals hier in haar ontraadselaar Freud), maar zij *gaat ook precies daarover*: zij laat zien hoe het woord werkelijkheid wordt.

Was Oedipus zelf niet een raadseloplosser? En wat ontraadselde hij? Niet zozeer het raadsel van de Sfinx (want dat deed hij volgens Mulisch niet eens goed) maar dat van zijn eigen leven. En het raadsel van Oedipus' leven was immers, dat hij met zijn eigen vlees en bloed de verwerkelijking was van het orakelwoord waaraan hij probeerde te ontkomen.

Het woord dat werkelijkheid wordt: dat is uiteindelijk wat Mulisch het meest obsedeert. Dat is ‘de metamorfose der metamorfosen’. Dat fascineert hem al zolang hij schrijft, en zonder twijfel heeft hij in de Oedipusmythe een Griekse variant gevonden van het Vleesgeworden Woord.

Metamorforen

Ook in zijn poëzie zijn de metamorfosen niet van de lucht. De bundel *Tegenlicht* (1975) besluit met de cyclus ‘Apollonius van Tyana’, een reeks gedichten die vol gedaanteverwisselingen zit. Hier is sprake van een serie aan elkaar gekoppelde identificaties: Proteus - Pythagoras - Apollonius - ik (de dichter). Zo wordt er een verband tot stand gebracht tussen de god van de gedaanteverwisseling en de dichter die, als de tovenaar Apollonius, in het zevende gedicht zegt:

> *Mijn kunst inmiddels was*:
> *kokend ijs*.
> *Mijn woorden: metamorforen*.

Metamorforen: in deze versmelting van metafoor en metamorfose is opnieuw dat obsederende raadsel uitgedrukt. Die magische, transformerende kracht van de taal, op grond waarvan de dichter zich als een nazaat van Apollonius en

Proteus beschouwt. De metafoor is niet zomaar een retorische figuur, niet iets dat alleen ‘bij wijze van spreken’ geldig is, maar een wijze van spreken die zelf een andere, nieuwe realiteit schept: een metamorfose. En het oxymoron ‘kokend ijs’ onderstreept dat het om een onmogelijke, paradoxale verandering gaat. Onmogelijk, en toch mogelijk: dank zij de taal. Juist in die transformatie van metafoor in metamorfose schuilt de macht van de dichter.

Dezelfde preoccupatie met die onmogelijke verandering blijkt ook in het gedicht ‘De geboorte’ (in *Egyptisch*, 1983). Het is eigenlijk een leerdicht, dat merkwaardigerwijs begint als een verhandeling over het sterven: sterven is iets dat men zelf moet doen, maar geboren *wordt* men.

Wanneer de eerste weeën van zijn vrouw zich aankondigen, zegt de ‘ik’ in het gedicht:

> *...Hoe zeg ik wat daar gebeurt*?
> *Alle spreken verandert alle dingen*.

En dat blijkt: onmiddellijk daarna verandert de beschreven scène in een *beeld*: het is een schilderij van Jan van Eyck (‘Het huwelijk van Arnolfini’), waarop een zwangere vrouw staat afgebeeld, hand in hand met haar gemaal. Een toepasselijk tafereel. Maar er is nog een andere reden waarom dit schilderij wordt ingevoerd: die ligt in de spiegel op de achtergrond:

> *...Waar*
> *Is de vlaming gebleven? In de spiegel*,
> *Hand in hand, de ruggen van het echtpaar*.
> *Ik kijk er naar, in Londen. Waar de schilder*
> *Achter zijn ezel te zien moest zijn - tussen*
> *Hen door - betreden twee mannen de kamer*.
> *Wie is dat naast mij? Is hij altijd naast*

Mij, ook buiten het museum? Zelfs nu?
Wat werken zeggen is per slot het zwijgen.

'Wie is dat naast mij?': als de spiegel niet de schilder laat zien die het dubbelportret maakte, dan moet het de beschouwer van het schilderij laten zien, is de redenering. Maar er zijn *twee* figuren zichtbaar. Vandaar de vraag: wie is die ander? Een vraag die voorlopig onbeantwoord blijft - 'wat werken zeggen is per slot het zwijgen'.

Vervolgens wordt de verhalende draad van het gedicht weer opgevat: de 'ik' wordt een 'hij', die met zijn vrouw naar het ziekenhuis gaat voor de bevalling. Hij, 'van geen belang meer schijnend', kan weinig anders doen dan wachten. Hoewel: 'Ook hij/ moet baren, een ander deel van het kind.' Als een paar regels later duidelijk wordt wat dat betekent, is hij plotseling weer in 'ik' veranderd:

De tijd kalft af. Het derde maakt zich op
Te verschijnen. Ik zal de spreker zijn.

Dat is dus zijn aandeel in de geboorte: de aanstaande vader, die als 'hij' wordt aangeduid, vervult de rol van de spreker, en is als zodanig 'ik'.

Drie regels verder blijkt dan hoe dat in zijn werk gaat: het gedicht verandert van karakter - het anekdotisch gegeven van de bevalling wordt schijnbaar losgelaten, of liever: omgezet in een reeks beelden, een reeks vergelijkingen, die steeds ingeleid worden met het, als aparte regel in het wit gezette woord 'zoals'. Het spreken dat alle dingen verandert is een spreken in vergelijkingen, in beelden. De dichter zal de geboorte metaforisch bespreken. Of beter: niet be-spreken, maar spreken - dat wil zeggen, in taal voltrekken.

De eerste reeks beelden mondt uit in dat van een duiker, die snel naar de oppervlakte terugkeert wanneer hij boven zich een schip voorbij ziet zeilen. Maar het blijkt een droom-

schip geweest. (In de inpolderingsmetafoor staat de zee voor de dreigende macht van de chaos, de dood en/of het onbewuste; in ‘De geboorte’ verbeeldt zij vooral de primordiale chaos waaruit alle leven ontstaat: de zee als ‘oermoeder’. Vandaar het beeld van de duiker, dat op zijn beurt herinnert aan een scène uit ‘Het narrenschip’, waarin de schrijver met zijn vriendin onder water een school jonge visjes - nieuw leven - verdedigt tegen een aanvaller - de dood.)

De volgende reeks bevat beelden van een kosmonaut, in de ruimte zwevend boven de aarde, en van over de aarde zwervende zigeuners, die misschien op een dag ook door de ruimte zullen zwerven. Dan volgt een nieuwe vergelijking:

zoals

Andere losgeslagenen het wezen
Zien in sterren, wolken of het ingewand
Van bokken. Alles brengt iets anders voort.
De plant de plant, het dier het dier; de mens
Voegt daar de schepping van de dingen bij
En raakt ontroerd door alles als het moet:
De wereld is een toestand van hem zelf.
Hij is de veerman die de wereld wegbrengt
Naar die overzijde.

Hier wordt het metamorfosemotief ingeleid: ‘Alles brengt iets anders voort’: bij planten en dieren is dat nog een gewone reproduktie, maar de mens maakt ook andere dingen. ‘De wereld is een toestand van hemzelf’: dat is een krasse subjectivering; hij *is* de wereld, omdat hij het enige wezen is dat er *beelden* van maakt. En daarom is hij ook de veerman ‘die haar wegbrengt naar die overzijde’. Charon dus? Ja en nee - deze Charon is de kunstenaar die de wereld overzet, transponeert in de ‘overzijde’ van het kunstwerk - in taal, in beelden.

Het wordt steeds duidelijker dat het gedicht niet alleen over de geboorte van een kind gaat, maar tegelijk over de geboorte van een gedicht. En dat de dichter hier in twee gestalten optreedt: als de aanstaande vader is hij ‘hij’; als de dichter is hij ‘ik’ - dat is blijkbaar ook het antwoord op de vraag: ‘Wie is dat naast mij?’

Naar het einde toe worden de vergelijkingen steeds korter; ze handelen over de onbegrijpelijkheid van de tijd, over de stad in de ochtend, en keren ten slotte terug naar het ziekenhuis waar de bevalling plaatsvindt. En dan duikt opnieuw die eigenaardige omkering van de causaliteit op waarover ik eerder sprak:

> *Toch sterft er iets: de dochter, nu de moeder*
> *Wordt geboren; de vader doodt de zoon*

Nu zij zelf een kind baart, verandert de dochter in een moeder, en zo verandert ook haar man van een zoon in een vader. De geboorte van het kind betekent dus ook een (als het ware regressieve) metamorfose van de ouders.

> *zoals*
>
> *In vroeger tijd de mens, zijn eigen hoeder*,
> *Soms wel een struik werd, vogel, steen, een boom*:
> *Metamorfosen, wentelend in weeën*
>
> *zoals*
>
> *De knop barst voor de bloem, de vlinder schoon*
> *Zijn mummie verlaat, - alleen, toch getweeën*
>
> *zoals*
>
> *De farao opstaat in het museum*

en als

Levende zon op zoek gaat naar zijn troon.

In de passage ‘alleen, toch getweeën’ echoot de verwondering van de ‘ik’ die in de spiegel op het schilderij van Van Eyck naast zichzelf een ander ziet. De traditionele beelden van de knop waaruit zich de bloem ontvouwt en de vlinder die zich uit de rups ontpopt verbeelden de geboorte als een metamorfose. (Zoals in Rilkes *Sonette an Orpheus* het sterven als een metamorfose werd verbeeld, zo is het hier de geboorte - zij het met de kanttekening ‘Toch sterft er iets’.)

‘Wentelend in weeën’ maakt zich uit het ene iets anders los, iets dat, om het in Mulisch' eigen termen te zeggen ‘hetzelfde en toch niet hetzelfde’ is. Juist omdat een mens altijd meer, en iets anders is dan alleen ‘zichzelf’ - alleen, en toch getweeën; ‘ik’ en ‘hij’ - kan het derde verschijnen. (En wanneer Mulisch spreekt over ‘het derde’ dat zich opmaakt om te verschijnen, dan is het onmogelijk om daarbij niet ook te denken aan het ‘uitgesloten derde’ van de logica). Het kind, of het gedicht, is niet alleen zelf een ‘metamorfose’ van twee verwekkers, maar voltrekt ook een metamorfose aan hen: van zoon en dochter veranderen zij in vader en moeder (of schrijver en lezer).

Dat het leven uit de dood geboren wordt, dat het ‘ingepolderde dood’ is, blijkt ten slotte opnieuw uit het beeld van de dode farao die in de laatste regels opstaat en een ‘levende zon’ wordt. Dat is de ultieme metamorfose: iedere geboorte is een wedergeboorte.

De ‘metamorforen’ van Harry Mulisch hebben dus niet alleen een poëticale betekenis: ze verbeelden ook de mythische cyclus van sterven en wedergeboorte en het proteïsch vermogen tot zelftransformatie dat een mens in staat stelt zich voortdurend te hernieuwen.

En om ten slotte terug te keren tot het element van Proteus: de zee, die in ‘De terugkomst’ nog een levensbedreigende macht vertegenwoordigde, is in het latere werk veranderd in de ‘oermoeder’, de bron van alle leven. Geheel in de geest van Goethe's Proteus (‘Dem Leben frommt die Welle besser’) vormen de beweeglijkheid en de veranderlijkheid van de zee het onderwerp van een ander gedicht uit *Egyptisch*: ‘Thales van Milete overdenkt de zee’. De filosoof die beweerde dat alles uit het water ontstaan is, spreekt aan het strand een aanrollende golf toe. En deze golf wordt tot een beeld van de proteïsche mens:

Jij bestaat omdat je niet bestaat

Uit jezelf, maar voortdurend gevuld met ander water
Ben jij die golf (...)

5 Het orakel van Proteus

Het wordt tijd om Proteus zelf bij zijn kladden te grijpen en te zien of we hem aan de praat kunnen krijgen. Hij dook hier en daar al even op: bij Goethe, bij Valéry, bij Lucebert, bij Mulisch - en dan heb ik het niet eens gehad over Shakespeare die bijvoorbeeld in *A midsummernight's dream* lustig speelde met metamorfosen, of over de Proteus-episode in *Ulysses* van Joyce. En wie weet wat ik nog meer aan fraais en leerzaams heb laten liggen: volledigheid heb ik niet nagestreefd.

Wat ik wel geprobeerd heb is: laten zien dat de metamorfose niet alleen als verhaalmotief, maar ook als ‘idee’ een belangrijke, zoniet een centrale rol speelt in de literatuur. Een rol die naar mijn gevoel nogal onderschat is. Literatuur opvatten als metamorfose, dat wil in de eerste plaats zeggen: schrijven en lezen opvatten als veranderingsprocessen, als gedaanteverwisselingen. De schrijver verplaatst zich al schrijvend in een imaginaire ruimte waarin hij elke gewenste gedaante kan aannemen, en de lezer doet het hem graag na.

Daarom keer ik terug naar de grot waar Menelaos en zijn mannen worstelen met achtereenvolgens een leeuw, een slang, een panter, een zwijn, met stromend water en een grote boom. Hoe lang ze die boom moesten omklemmen om Proteus er uiteindelijk toe te bewegen, zijn oorspronkelijke gestalte weer aan te nemen - die vraag zal ik maar aan de Droogstoppels overlaten. En evenmin trek ik me iets aan van de interpretatie van Robert Graves, die in de reeks metamorfosen een verwijzing ziet naar oude kalendersystemen - ik neem Homerus' verhaal eenvoudig zoals het is en constateer dat Proteus zich ten slotte gewonnen geeft. Wat heeft hij te vertellen? Hij mag dan een van de mindere goden uit het Griekse pantheon zijn - misschien niet meer dan een demon

- maar als Menelaos iets wijzer kon worden van de worsteling met zijn metamorfosen, waarom wij dan ook niet? Als we de literatuur opvatten als metamorfose dan kan ‘de oude man van de zee’ ons wellicht nog iets leren.

Het klinkt misschien wat arbitrair als ik zeg dat de dichter ongeveer sinds de Romantiek - toen hij zich pas goed bewust werd hoe ver hij eigenlijk van huis was en zich, als Menelaos, begon af te vragen hoe het eigenlijk ‘zover gekomen was’ - naar Proteus werd verwezen. Toch is dat minder vergezocht dan het lijkt, want daar, in de vroegromantiek, begon iets te gisten dat nog steeds doorwerkt: Novalis, met zijn idee van de ‘genetische Nachahmung’ en met zijn opmerking dat de kunstenaar zich verandert ‘in alles wat hij ziet en zijn wil’; de Engelse romantici, die in hun reflecties over het genie van Shakespeare met Proteus op de proppen kwamen; en Goethes *Faust*, waarin Proteus het alchemistisch huwelijk van Faust en Helena inluidt. Wijst dat allemaal niet in dezelfde richting? Proteus genoot ontegenzeglijk een zekere populariteit onder de romantici.

Maar waarom Proteus? Wat *weet* die Proteus eigenlijk? Waarom is Proteus, als de god der gedaanteverwisseling, eigenlijk een *ziener*? In Homerus' verhaal is Menelaos degene die de vragen stelt en Proteus degene die ze niet wil beantwoorden. Die zich in alle mogelijke gedaanten verandert omdat hij *geen zin heeft* om antwoord te geven. Hij moet ertoe gedwongen worden. En misschien zal dan blijken dat zijn metamorfosen deel uitmaken van zijn antwoord.

Het belang van de marge

In de moderne dichter - en ik gebruik dat woord hier in de brede zin, zoals Canetti - huizen zowel een Menelaos als een Proteus. Maar zonder Proteus komt Menelaos niet verder.

Hij heeft Proteus nodig. Dus kunnen we de vraag ook zo stellen: wat wil dat zeggen, dat de dichter bij uitstek degene is die beschikt over dat *mimetische vermogen* dat hem in staat stelt tot alle mogelijke gedaanteverwisselingen?

Had Plato niet gelijk toen hij een dergelijk veranderlijk, en dus onbetrouwbaar element uit zijn ideale staat wilde verbannen? De proteïsche dichter, in zijn vervoering zo verdacht vertrouwd met waanzin en hysterie, lijkt inderdaad weinig geschikt om een stabiele, goed geordende samenleving mee op te bouwen. Maar de geschiedenis heeft ook aangetoond dat iedere poging om metterdaad zo'n 'ideale staat' te vestigen al gauw ontaardt in een nachtmerrie van rechtlijnige terreur en waanzin. De menselijke aard, voor zover zoiets bestaat, is met geen mogelijkheid - niet goedschiks en niet kwaadschiks - in een 'zuiver rationeel' en beheersbaar keurslijf te persen. Niemand gelooft nog in zo'n paradijs, en daarmee is het gelijk van Plato heel twijfelachtig geworden. Het zijn juist dichters en schrijvers, toneelspelers en zangers geweest die dat gelijk - het gelijk van de macht, uiteindelijk - steeds hebben ondermijnd. Daarom zijn rechtlijnig totalitaire regimes altijd zo gebeten op dit onbetrouwbare volkje. De verbanning van de dichter uit de 'ideale staat' is tot op de dag van vandaag een politieke praktijk gebleven, maar op den duur is die praktijk elke staat steeds weer fataal geworden.

Dat klinkt weliswaar aardig, maar het zou nogal naïef zijn om de dichter als gedaanteverwisselaar de rol van subversieve, revolutionaire held toe te dichten. Want hoe staat het met de positie van schrijvers en dichters in staten waar ze ongemoeid hun gang kunnen gaan? In onze tegenwoordig weer zo kortzichtig bewierookte 'democratische markteconomieën' mag hij zeggen wat hij wil, als hij het maar zo zegt dat er een beetje geld mee te verdienen valt. *Anything goes*, zolang de cijfers maar kloppen. Ook cultuur wordt steeds meer gereduceerd tot een kwestie van vraag en aanbod. Hier is geen oppositionele heldenrol voor de schrijver weggelegd. Zijn rol, zelfs

als hij in het cultuurcircus van de media een sterrenstatus krijgt opgedrongen, blijft een marginale.

Maar is dat niet altijd zo geweest? Zijn kracht ligt niet in zijn maatschappelijke positie, maar eerder in zijn ongrijpbaarheid, en die heeft hij gemeen met Proteus. De rol van Proteus in de Griekse godenwereld was al even marginaal: hij bemoeide zich niet met de machtsstrijd tussen de goden, hij hoedde zijn robben.

Pas op de lange duur blijkt dat wat zich in de marge afspeelt zijn eigen belang heeft. Wat zich onttrekt aan het systeem van de gangbare ideeën, wat de theoretici liefst uitbannen of over het hoofd zien - dat zoekt van oudsher zijn toevlucht in de literatuur. En dat vertegenwoordigt, mag je hopen, precies dat surplus aan complexiteit en beweeglijkheid waardoor de realiteit steeds weer ontsnapt aan alle pogingen haar te onderwerpen aan een systeem; de noodzakelijke dosis chaos, die elke orde behoedt voor een dodelijke verstarring.

Misschien wordt het tijd om tegenover de *prometheïsche*, de hemelbestormende mens, die zich in de techniek op een langzamerhand angstaanjagende manier heeft verwezenlijkt, de kwaliteiten van een *proteïsche* mens eens te benadrukken. Een mens die minder titanische ambities heeft, die zich niet tot het goddelijke vermeet, maar genoeg heeft aan het spel met zijn eigen mogelijkheden.

Pindarus schreef het al: ‘O mijn ziel, streef niet naar onsterfelijkheid, maar put het veld der mogelijkheden uit.’ Die proteïsche mens is bescheidener - maar des te ongrijpbaarder voor het maakbaarheidsdenken. Als Prometheus het idee van de *technè* vertegenwoordigt, waarin alle kaarten gezet worden op rationele beheersing, dan staat Proteus voor de oorspronkelijke beweeglijkheid van de mimetische geest, de veelvormigheid en de inventiviteit van een *poièsis* waarin het maken minder wordt benadrukt dan het *worden*. Een poëtica van de metamorfose.

De noodzaak van de omweg

Veranderlijkheid, dat is lange tijd de vloek geweest waaraan de traditie van het westerse denken wilde ontsnappen. Daarom begon de westerse filosofie, zodra ze afstand nam van haar dichterlijke oorsprong, bijna meteen met het diskrediteren van beweeglijkheid en veranderlijkheid. Met de constructie van een vast en onveranderlijk punt van waaruit het denken greep kon krijgen op de chaos van de fenomenen.

Parmenides, die het Onveranderlijke Zijn introduceerde; Plato, die er de Eeuwige Idee van maakte, en Aristoteles die zijn logica baseerde op een verbod op tegenspraken, en op het identiteitsprincipe: A = A. Dat zijn de grondleggers van onze filosofische traditie. En het moet gezegd worden dat die opzet heel succesvol is geweest: de vlucht die wetenschap en techniek hebben genomen was zonder dergelijke axioma's ondenkbaar geweest. De ironie van dat succes is alleen dat, naarmate we meer vat op de wereld kregen en er beter in slaagden die met onze technologie te veranderen, wijzelf steeds minder beweeglijk zijn geworden. Letterlijk en figuurlijk geparalyseerd door dit succes zitten we achter onze computers: hemel en aarde kunnen we bewegen, maar onszelf - dat ligt heel wat moeilijker.

Daarentegen zijn het de dichters geweest - puttend uit een traditie die verder terugreikt, via Homerus in de verwarrende jungle van de mythe - die daar tegenover het principe van de *niet-identiteit* hebben verdedigd. Niet met zoveel woorden, niet in een rechtstreeks debat met de filosofen, maar in de praktijk van hun werk. Zij hebben, wanneer ik het een beetje gechargeerd mag uitdrukken, niets anders gedaan dan voortdurend dàt ene onbegrijpelijke feit onder de aandacht brengen: dat een mens *niet* gelijk is aan zichzelf - en dat daarin niet alleen zijn tragiek, maar ook zijn magnifieke mogelijkheden liggen.

De literatuur is wat dat betreft, ondanks de filosofie, haar mythische oorsprong nooit helemaal ontrouw geworden en in al haar gedaanteverwisselingen gebleven wat zij altijd was: het rijk van de dubbelzinnigheid, van de mogelijkheden, van het 'wilde' denken waarin de ervaring niet opgeofferd wordt aan de idee, noch aan de logica.

Nadat Plato de kunst van de dichter en de schilder laatdunkend gekarakteriseerd had als schijn-van-de-schijn, was het wachten (in de filosofie) op Nietzsche, die als eerste filosoof begreep wat die schijn kan betekenen. Nietzsche neemt de schijn als de enige realiteit; een realiteit die zich onttrekt aan logische categorieën, want ook de dingen vallen nooit helemaal samen met zichzelf. Het *Ding an sich* is een onding. Sinds Nietzsche begint de filosofie weer oog te krijgen voor de dubbelzinnige waarheden van de kunst.

In het doorlopen van alle mogelijke gestalten en vormen ontdekt de menselijke geest zijn eigen aard - altijd *het andere* te willen zijn, juist daarin is hij zichzelf. Of beter: daarin *wordt* hij zichzelf. Het Zijn laat zich alleen vanuit het Worden begrijpen, en niet omgekeerd.

Dat blijkt ook uit Zarathustra's rede 'Van de drie gedaanteverwisselingen': 'Drie gedaanteverwisselingen van de geest noem ik u: hoe de geest tot kameel wordt; en tot leeuw de kameel; en tot kind tenslotte de leeuw.' Als kameel zoekt hij de zwaarste last, om zijn kracht te beproeven; als leeuw wil hij 'heer zijn in eigen woestijn', en bevrijdt hij zich van alle waarden, van het 'Gij zult'. Maar pas als kind is hij tot scheppen in staat, tot een 'heilig ja-zeggen', om Nietzsches prediker nogmaals te citeren.

Onschuld, vergeten en *spel*: dat zijn de begrippen die Nietzsche met dat scheppende kind in verband brengt. En daarom waag ik te veronderstellen dat de wereld die dat kind (een 'uit zichzelf rollend rad') schept eerder de wereld van Proteus zal zijn dan die van Dionysos. Niet de tragiek, de verscheurdheid en de waanzin van de Dionysische metamor-

fosen, maar de lichtvoetigheid en het speelse van die van Proteus passen in dit beeld van het scheppende kind.

Ook Proteus wordt pas werkelijk Proteus - dat wil zeggen de waarzeggende god, de ziener - wanneer hij een hele reeks metamorfosen heeft doorlopen. Zolang die cirkel niet is gesloten verschijnt hij alleen als het *andere*. Het cyclische in zijn reeks metamorfosen duidt hier, net als bij Multatuli's Japanse steenhouwer, op de noodzaak van de omweg, op de noodzaak van de dwaling waarover Nietzsche ook sprak. En in die zin maken zijn metamorfosen inderdaad deel uit van het antwoord dat hij Menelaos op zijn vragen kan geven.

Metamorfosen voorbij de metafoor

Het mimetisch vermogen, de *ervaring* van de metamorfose, is in aanleg iets heel lichamelijks en affectiefs. Het menselijk lichaam was oorspronkelijk de enige parameter van de kennis: het eerste vergelijken - de ontdekking van overeenkomst en verschil - moet een heel lichamelijke en mimetische aangelegenheid geweest zijn. En dat is precies de dimensie die in Plato's mimesisinterpretatie wordt verduisterd: zijn ambachtelijk-technische benadering onttrekt dit wezenlijke, psychosomatische aspect aan het oog. De lichamelijke en psychische betrokkenheid, die de kern van het mimetisch vermogen is, verdwijnt bij hem in een *maken* dat bovendien alleen maar *namaken* kan zijn. Terwijl die betrokkenheid, de investering van zichzelf in het andere, toch de mogelijkheidsvoorwaarde is voor elk begrijpen.

Het opvallendste in het mimetisch vermogen is juist die *inschakeling met-huid-en-haar* van de eigen existentie, die lijnrecht tegenover de objectiveringsprocedures van de moderne kennis lijkt te staan. Het is een proces van experimentele zelfverandering, waardoor men zich bewust werd van overeenkomst en verschil. Dat mimetisch vermogen zou je kunnen

omschrijven als het vermogen *om van zichzelf te verschillen door het creëren van een overeenkomst met iets anders*.

En tegelijk ligt in dit proefondervindelijk vergelijken, in deze primitieve alchemie van fysiek ervaren overeenkomsten en verschillen, waarschijnlijk de bron van alle metaforen. Als de oorspronkelijke mimetische vermogens van de mens zijn opgegaan in de taal, zoals Walter Benjamin suggereerde, dan zitten ze vooral in haar metaforisch karakter.

De metafoor, zou je kunnen zeggen, is de naar het niveau van de taal getransponeerde metamorfose. De metafoor neemt de functie over van de lichamelijke mimesis, en door deze transformatie, door deze 'vertaling' van de beweging, die een verinnerlijking, een intellectualisering is, worden de menselijke mogelijkheden tot in het oneindige uitgebreid.

De 'rozevingerige dageraad' van Homerus, waarin de oorspronkelijke lichamelijkheid van het vergelijken nog herkenbaar is, breidt zich als taal uit over al het bestaande. In dat licht wordt alles vergelijkbaar met alles. In het licht van deze mimetische taal kan elk ding in principe alle andere mimeren. Dat mag buitengewoon verwarrend zijn, het is ook buitengewoon vruchtbaar gebleken. Met zijn taal wierp de mens het lont in het kruitvat van de wereld en in het weergaloze vuurwerk dat daaruit ontstond is niets nog gelijk aan zichzelf: elk ding roept in eerste instantie andere dingen op. Het kan zich alleen definiëren in en door het andere (zoals ook ieder woord de andere woorden nodig heeft om zich te definiëren).

Maar wat gebeurt er als dit vuurwerk is uitgewoed? Als de metaforische kracht van de taal is uitgekristalliseerd in een netwerk van begrippen en de taal steeds meer als *instrument* wordt begrepen en gebruikt?

Dan worden metaforen begrepen als iets overtolligs: speelgoed voor dichters, onschuldige opsmuk, een atavistisch verschijnsel. 'Mooi', maar zonder werkelijke betekenis. 'Het is

maar een beeld', nietwaar? Het spreken van dichters heeft dan geen enkele directe betekenis meer: alles wordt metafoor en symbool van iets anders, iets 'hogers', iets 'diepzinnigs' ongetwijfeld, maar alleen voor de liefhebbers natuurlijk...

Geen wonder dat dichters en schrijvers die werkelijk iets te vertellen hebben - of aan wie de taal nog iets te vertellen heeft - hun metaforen opnieuw tot *metamorfosen* zien worden: metamorfosen *voorbij-de-metafoor*. Misschien ligt daarin de belangrijkste betekenis van de moderne literatuur, dat ze meer wil zijn dan een zorgvuldig gecultiveerde kunstvorm: een uitnodiging tot metamorfosen, tot die betrokken beweeglijkheid die Canetti terecht als een zaak van levensbelang heeft verdedigd.

Het principe van de niet-identiteit

Achter het identiteitsprincipe van de Aristoteliaanse logica lag dus iets heel anders verborgen: A kan alleen A zijn op grond van de (uitgesloten) mogelijkheid dat A ook niet-A kan zijn. Dat is, zou je kunnen zeggen, de wijsheid van de mythe, die nog in het paradoxale denken van Heraclitus doorschijnt. (En het is ook weer Mulisch' PA-beginselwaarop hij al in *Voer voor psychologen* zinspeelde toen hij schreef dat hij de Aristotelische logica alleen als grensgeval erkende: 'Een ding, b.v. een kamer, of laat ons zeggen een mens, is ongelijk aan zichzelf met als grensgeval, dat hij gelijk is aan zichzelf'.)

Natuurlijk was het identiteitsprincipe onontbeerlijk voor een disciplinering van het denken. Maar door het verabsoluteren ervan - wat de uitsluiting betekende van de metamorfose, de transformerende beweging, waarin het ene ook het andere kan worden - vervreemdde het denken zich van de wereld, die dan tot 'object' verstart. Dat mag nuttig, en zelfs tot op zekere hoogte noodzakelijk zijn als hulpmiddel bij het

denken, het is onverstandig er een waarheid in te zien, en fataal om er een levenshouding van te maken.

In een notitie over geestelijke rijkdom en veelzijdigheid van sommige mensen, die al wat ze tegenkomen in zich opnemen en benutten, schrijft Valéry: ‘Het lijkt of zij alles uit zichzelf halen, onuitputtelijk, terwijl ze alleen maar een markt zijn van zich tot in het oneindige vermenigvuldigende uitwisselingen. Een imbeciel zegt: A is A. Deze stoel is een stoel. Maar zij is ladder, brandstapel, turntoestel, stormram, draagbaar, - en de idee van een stoel is constructie, evenwicht, hefboom, kooi, dwarsverbindingen (...) A is A is de formule van een dwaas. Het is niks anders dan een logische relatie.’ (*Cahiers* II, p. 1004)

Het is uiteindelijk de niet-identiteit van de taal, van het woord, die de beweeglijkheid mogelijk maakt waardoor we in staat zijn niet alleen over, maar vooral ook mèt de wereld te communiceren.

Proteus en Pan

Proteus, de prelogische, mythische demon, voelt zich in de wereld van de literatuur als een vis in het water, want zij is een zee van beelden: het levende water van een taal die zich niet door de leidingbuizen van de logica laat persen. De literatuur is zijn element. Althans: voor zover zij het element van de metamorfosen wil zijn.

Ik heb gewaagd van de ‘vervluchtiging van het Ik’, dat wil zeggen: van de narcistische illusie van uniciteit en autonomie, van dat souvereine individu dat meent dat de hele wereld om hem draait (en dat inmiddels verworden is tot de doodzieke consument die meent dat het ‘zo fijn is om jezelf te zijn’). Proteus is de ontkenning van dat megalomane Ik. Hij ontwijkt degenen die hem te na komen in gedaanteverwisselingen; en is dat niet precies wat er gebeurt zodra je de vraag

opwerpt wat dat Ik eigenlijk voorstelt? Wat er overblijft na aftrek van dat narcistische Ik, dat is, zoals Paul Valéry signaleerde in zijn *Cahiers*, een Proteus: 'het wezen dat niet geketend kan worden,' omdat het voortdurend van gedaante verwisselt. Het antwoord op die vraag naar de identiteit van het Ik ligt blijkbaar in de som van zijn ervaringen met het andere: alles wat niet-Ik is. Pan...

Daarom is de *personality*-cultus rond literatuur, zoals die met name door de televisie bevorderd wordt, zo triviaal: de 'persoonlijkheid' van de auteur heeft misschien waarde als verkoopargument, maar betekent niets naast de mogelijkheden die de literatuur biedt om juist aan die beperkte, en tevergeefs gecultiveerde individualiteit te ontsnappen. Hoe interessant de persoon van de schrijver is blijkt zelden uit een televisie-interview, maar des te meer uit wat hij schrijft: hoe hij zich op allerlei manieren verpopt en ontpopt, hoe hij erin slaagt de lezer mee te slepen in zijn gedaanteverwisselingen, en hem met andere ogen naar de wereld te laten kijken - dat is wat hem interessant maakt.

Proteus laat zich niet vangen in een *imago*. Het is buitengewoon lastig hem te pakken te krijgen en hij laat zich, zoals Homerus leert, alleen verschalken door mimicry - dat is zijn eerste les. Niet voor niets werd hij in de alchemie ook geïdentificeerd met Mercurius (kwikzilver), het vluchtige element dat een cruciale rol speelt bij de alchemistische *transmutatie* (en hier ligt dus ook een verband tussen deze Proteusthematiek en de rol van alchemistische symboliek in de literatuur, waarover ik eerder heb geschreven.)

Volgens Pico della Mirandola beweerde Asclepius de Athener dat Proteus in de mysteriën de mens symboliseerde, vanwege zijn veranderlijke, zichzelf transformerende aard, en in zijn orphische *Conclusiones* werpt hij nog een ander licht op Proteus wanneer hij hem in verband brengt met Pan: 'Wie Pan niet naar zich toe kan lokken benadert Proteus vergeefs.'

Dat Pan zich verbergt in de veelvormige Proteus is een orphische godeninterpretatie, volgens welke elke god zijn tegendeel in zich bergt. Dat mythologische concept van de eenheid der tegendelen sprak veel Renaissance-humanisten bijzonder aan. ‘In de altijd-wisselende *balance des dieux*,’ schrijft Edgar Wind in *Pagan Mysteries in the Renaissance*, ‘onthullen de goden hun Proteïsche natuur: maar precies het feit dat iedere god zijn tegendeel in zich draagt, en erin kan veranderen als dat nodig is, maakt hem tot een afschaduwing van de natuur van Pan, in wie alle tegendelen zijn verenigd.’ (Dat het niet Proteus maar Pan is die met name genoemd wordt in de Proteus-episode van *Ulysses*, is daarom geen toeval - temeer omdat ook de naam van Pico della Mirandola erin opduikt.)

Proteus is dus zelfs te beschouwen als ‘de god der goden’ voor zover alle goden een proteïsche natuur hebben. Hij is het goddelijke in al die goden, dat wat hen ongrijpbaar maakt, en dat is, verrassenderwijs, iets wat meer met de natuur als geheel (Pan) te maken heeft dan met het ‘bovennatuurlijke’. Zo symboliseert hij het Ene dat alleen in de veelheid te vinden is en het geheel dat alleen door de delen benaderd kan worden. En dat verklaart wellicht ook iets over zijn zienersgaven: hij overziet heden, verleden en toekomst als een geheel. Hij verklaart de huidige tegenspoed - van Menelaos bij Homerus, en van Aristaeus bij Vergilius - door hun de oorzaak ervan in het verleden te onthullen. Dat geeft hun de mogelijkheid, hun fout te herstellen door een zoenoffer, waardoor de toekomst weer open komt te liggen.

Volgens Robert Graves betekende zijn naam ook zoveel als ‘eerste’ of ‘vroege mens’. En als we in onze lichaamstemperatuur, zoals wel wordt beweerd, nog de exacte temperatuur meedragen van de oerzee waaruit alle leven ontstaan is, dan is hij, de zeegod, misschien inderdaad *Protos*: de eerste, en de oudste. Hij zit ons nog steeds in het bloed. (En niet alleen daar: zelfs in onze darmen dragen we hem rond. Proteus

is ook de naam van een bacterie - de koning van de stofwisseling...)

Het orakel van Proteus

Maar ter zake. Wat wilde Menelaos ook weer weten? Hij wilde weten waarom de onsterfelijken hem in zijn thuisreis belemmerden. En Proteus, eindelijk teruggekeerd in zijn eigen gedaante, vertelde het hem: Menelaos heeft bij zijn vertrek verzuimd aan de goden (aan Athene met name) te offeren. Hij moet terug naar Egypte om een heilige hekatombe te offeren aan de goden. Als dat gebeurd is zal hij een voorspoedige thuisreis maken. En zo geschiedde, als we Homerus mogen geloven.

Daar heb je het: haastige spoed is zelden goed. Er is iets vergeten. Het scheepje van het analytisch verstand, dat de oorlog al gewonnen meende te hebben, zal de wind niet in de zeilen krijgen voordat dit verzuim is hersteld. Zo gaat dat: om thuis te komen moet je blijkbaar eerst nog verder van huis. Terug dus, om honderd stieren te offeren aan die stoet van wispelturige, veranderlijke, dubbelzinnige goden die aan filosofie en wetenschap voorafgingen. Dat wil zeggen: terug naar de mythe. Want blijkbaar is daarin iets achtergebleven dat we, in het heftige verlangen ons eraan te ontworstelen, over het hoofd hebben gezien. Iets dat misschien alleen in de kunst nog te achterhalen valt: de goddelijke kunst van de metamorfose.

Terug naar de mythe? ‘Maar wacht eens even!’ hoor ik de verlichte geesten al roepen, ‘Was de hele inspanning van de Verlichting en het kritisch denken er niet juist op gericht, de mythe onschadelijk te maken en ons denken te *ontmythologiseren*? Is dit geen reactionaire praat?!’

Geen paniek, geen paniek. Dit is geen pleidooi voor een te-

rugkeer naar irrationele barbarij en bijgeloof. Maar het lijkt me dat de vraag of de ‘logica’ van de mythe wel voldoende doorgrond is, met recht gesteld kan worden. Het woord *mythos* betekende oorspronkelijk: ‘wat gezegd wordt’. Later betekende het ‘verhaal’, dat wat verteld wordt. En nog later, bij Aristoteles, betekent het: handeling, plot (in tragedies). Het woord *mythos* impliceert dus zelf een metamorfose, namelijk die van een (veronderstelde) werkelijkheid tot een *verhaal*. Een type verhaal bovendien, dat oorspronkelijk als maatgevend beschouwd werd voor wat waar en werkelijk was.

Als zo'n verhaal, in de ogen van latere generaties, niet overeenstemt met ‘de feiten’, en daarom tot een ‘leugenachtig verzinsel’ wordt gedegradeerd, dan ziet men een eenvoudig gegeven over het hoofd, namelijk dat feiten *gemaakt* worden. Bij de transformatie van de wereld in woorden is er een noodzaak in het geding die zwaarder weegt dan het ‘feitelijke’: de noodzaak namelijk om te begrijpen, om die ervaringsgegevens die we ‘feiten’ noemen een zodanige plaats en een betekenis te geven dat ze ons iets *zeggen*. En om iets van de mythe te begrijpen zullen we in de eerste plaats iets van die *noodzaak* moeten begrijpen - die nog steeds de noodzaak is van alle literatuur.

‘Terug naar de mythe’ kan dus alleen betekenen: terug naar de metamorfose die aan de basis ligt van alle literatuur. Die van de werkelijkheid in woorden. En omgekeerd: die van de woorden in werkelijkheid. Dat we ons inmiddels bewust geworden zijn van het bedrieglijke van die metamorfosen, dat is alleen maar een reden om voorzichtig om te springen met woorden als ‘werkelijkheid’ (een notoir onbetrouwbaar begrip, terwijl het in het Nederlands toch zo duidelijk is: werkelijk is alleen dat wat ‘werkt’, en aan de werkzaamheid waarvan we ons niet straffeloos kunnen onttrekken). Maar wat werkelijk is in dit geval, dat is in de eerste plaats *dit type metamorfose zelf*: woorden bezitten een werkelijkheid die niet onderschat moet worden...

En de beste manier om niet ongewild het slachtoffer te worden van dit type metamorfosen - om er niet in gevangen te raken en te verstenen, of als Actaeon verscheurd te worden door je eigen honden - is een actieve en bewuste beoefening van dat *andere type metamorfose*: de kunst om zèlf in een ander, of iets anders te veranderen, de kunst om te ontsnappen aan welk idee-fixe dan ook door een intense aandacht voor het andere - een aandacht die geen voyeurisme is maar deelname.

De literatuur biedt mogelijkheden volop om je te bekwamen in die goddelijke kunst van de gedaanteverwisseling. Dank zij de literatuur is zij niet langer een mythische betovering, maar getransformeerd tot het spel van een beweeglijke geest die niet voor één gat te vangen is. Noch voor het gat van ‘de wetenschap’, noch voor het gat van ‘de kunst’, noch voor dat van ‘de religie’ of ‘de filosofie’.

Een literatuur die in het teken staat van de metamorfose - een metamorfose voorbij-de-metafoor - kan in elk geval geen literatuur zijn die zich in het keurslijf laat wringen van een specialisme, geen literatuur die op maat gesneden is voor de literatuurwetenschap (alsof het om een techniek gaat! Alsof schrijven niet, net als lezen, voor alles een persoonlijke daad is), en evenmin een literatuur die zich blindstaart op het fantoom van het eigen ‘ik’. Ze zal noch in de valkuil van het ‘realisme’, noch in die van de psychologie trappen (zodat de stompzinnige vraag of dit of dat ‘autobiografisch’ is, het antwoord krijgt dat ze verdient: een meewarige glimlach).

Het zal een literatuur zijn die op alle mogelijke manieren getuigt van een beweeglijke, speelse, nieuwsgierige geest. Een literatuur, bijvoorbeeld, zoals Calvino die omschreef aan het slot van zijn lezing over ‘Veelvormigheid’ (de laatste van zijn *Six Memo's for the Next Millennium*):

‘Bedenk eens hoe het zou zijn om een werk van buiten het *ik* te laten ontstaan, een werk waardoor we zouden kunnen

ontsnappen aan het begrensde perspectief van het individuele ego, niet alleen om binnen te treden in ‘ikken’ als die van ons, maar om tot spreken te brengen wat geen taal heeft, de vogel die neerstrijkt op de dakgoot, de boom in de lente en de boom in de herfst, steen, cement, plastic...

Was het niet dit, wellicht, waar Ovidius op doelde toen hij schreef over de continuïteit van vormen? En waar Lucretius op doelde toen hij zich vereenzelvigde met die natuur die alle dingen gemeen hebben?’

Een literatuur die in het teken van de metamorfose staat zal zich niet storen aan kunstmatig getrokken grenzen, en geschreven worden door mensen voor wie het schrijven minder een ‘vak’ is dan een avontuur. Het avontuur van de initiatie in een wereld waarin het misleidende onderscheid (laat staan de vermeende tegenstelling) tussen ‘verbeelding’ en ‘werkelijkheid’ geen betekenis heeft. Een literatuur waarin het menselijke niet gedefinieerd wordt als iets exclusiefs, maar als iets *inclusiefs*: als de opdracht om alle mogelijke gedaanteverwisselingen te ondergaan en zich aan geen enkele definitief gebonden te achten. Literatuur, kortom, als een *Aufforderung zum Tanz*.

Verantwoording

Don Quichot of de avonturen van een lezer verschijnt hier voor het eerst.

Een sinistere slaapwandelaar verscheen eerder in *De Revisor*, 1988, nr 4.

Zijn tuimelen boven de afgrond verscheen in *Literatuur*, 1988, nr 6.

De ziekte van de aanblik verscheen in *De Revisor*, 1989, nr 5.

De kosmogonie van Francis Ponge verscheen in *De Revisor*, 1989, nr 6.

Oeroud verkeer verscheen eerder onder de titel *Een haas op de woordheide* in *De Revisor* 1990, nr. 5.

Het zintuig van de formulering verschijnt hier voor het eerst. Uit het titelessay *De jacht op Proteus* verscheen alleen het gedeelte over het werk van Harry Mulisch eerder, in *De Gids* 1990, nr 12, onder de titel: 'De metamorforen van H. Mulisch Naso'.

In alle eerder verschenen essays zijn hier en daar wat wijzigingen aangebracht.

Register

(Mythologische namen zijn cursief gedrukt)

Aäron 241
Achterberg, G. *83*
Actaeon 206, 282
Adorno, Th. *158, 181, 184, 190, 191, 201, 233*
Alquinus *235*
Antigone 259
Apollo 179, 201, 206, 209
Apollonius van Tyana *261*
Apuleius *212-213, 227, 234*
Aquino, Thomas van *41*
Arachne 209, 227
Aristaeus 162, 279
Aristoteles *21, 173-174, 175, 176, 272, 276, 281*
Artemis 206
Asclepius *278*
Athene, Pallas 159, 227, 280
Augustus *208, 209, 222*
Bach, J.S. *108*
Balkt, H.H. ter *116-138, 143, 150-152, 154*
Barkan, L. *207*
Battus 220-221
Benjamin, W. *11, 27, 139, 141-143, 145, 152, 168-169, 180, 181, 184, 239, 275*
Beuys, J. *133, 134*
Boelgakov, M. *24*
Bomans, G. *57*
Borges, J.L. *193-195*
Braque, G. *244*
Breughel, P. *133*
Broch, H. *10, 27, 34-51*
Brody, D. *34, 35*
Bronzwaer, W. *203*
Brouwers, J. *57*
Bruno, G. *176*
Caesar, Julius *208*
Calvino, I. *282*
Camus, A. *103, 111*
Canetti, E. *130, 131, 138, 163-168, 175, 184-191, 192, 197, 202, 203, 205, 217, 218, 228, 235, 269, 276*
Carmiggelt, S. *56*
Cervantes, M. de *9-33, 54, 213, 234, 238*
Chabot, B. *132*
Chaplin, Ch. *64*
Charon 264

Charybdis, zie *Scylla*
Chlebnikov, V. *133*
Circe 159
Coleridge, S.T. *194*

Cook, J. *135*
Copernicus *41*
Cornets de Groot, R. *61*
Cyparis 220
Dam, C.F.A., zie Werumeus Buning
Daphne 200, 201, 206, 209
Deelder, J. *132*
Derrida, J. *103*
Descartes, R. *94,192*
Diepstraten, J. zie Kuyper
Dionysos 157, 159, 179, 249, 273
Dis, zie *Pluto*
Döblin, A. *35*
Donner, J.H. *55, 253*
Dos Passos, J. *37*
Dostojewski, F.M. *49-50, 53, 54*
Ducasse, I., zie Lautrémont
Echo 220
Eidothea 161
Eliade, M. *158, 237*
Eliot, T.S. *203*
Elsschot, W. *56*
Enkidu 188
Erasmus, D. *129*
Ernst, M. *244*
Eschenbach, W. von, *125*
Eyck, J. van, *262*
Fama 220, 221, 224
Fontaine, J. de la *112*
Franciscus v. Assisi *167*
Freud, S. *157, 253, 256, 259-261*
Galatea 216
Galileï, G. *41*
Genet, J. *153*
Gide, A. *44*
Gilgamesj 186, 188
Goethe, J.W. *45, 155, 214-216, 234, 238, 267, 268, 269*
Gombrowicz, W. *9, 191*
Graftdijk, Th. *60*
Graves, R. *268, 279*
Hamelink, J. *218-219, 234*
Hardy, O., zie Laurel &
Hardt, L. *164, 165*
Hathor 159
Hazlitt, W. *194*
Hegel, G.W.F. *227, 247*
Helena 215, 216, 269

Hera 159
Heraclitus *212*
Hermans, W.F. *57*
Hermes 159, 221
Hermes Trismegistus 251
Hesiodus *207*
Hölderlin, F. *133*
Homerus *158, 162, 207, 237, 245, 268, 269, 272, 275, 278, 279*
Horkheimer, M. *158, 181, 201*
Horus 159
Hulewicz, W. *203*
Huxley, A. *35, 44*

Icaros 67
Isis 213
Jason 220
Jezus v. Nazareth *167, 241*
Jokaste 258
Joyce, J. *44, 248-249, 268*
Jung, C.G. *253*
Kafka, F. *32, 33, 226-228, 233*
Kant, E. *45*
Karel de Grote *235, 259*
Keats, J. *194*
Kepler, J. *41*
Komrij, G. *57*
Kuipers, E.G.H.J. *55*
Kundera, M. *10, 39*
Kuyper, S. *133*
Latona 211
Laurel, S. & Hardy *20, 64*
Lautréamont, Comte de *244-248*
Lavoisier, A.L. *61*
Leda 206
Lot 241
Lucebert *116, 204, 244, 268*
Lucretius *283*
Lycaon 209
Maenaden 199
Magritte, R. *244*
Maitreya 60
Malherbe, F. de *108*
Mallarmé, S. *79, 108*
Mann, Th. *9, 35, 44, 196, 253, 259, 260*
Menelaos 161-162, 163, 216, 248, 269, 274, 279, 280
Mercurius 216, 217, 278
Muir, W. *38, 43*
Mulisch, H. *55-69, 249-267, 268, 276*
Multatuli *217, 234, 274*
Musil, R. *35, 44*
Nabokov, V. *9*
Napoleon *167, 259*
Narcissus 197-198
Nereus 160, 215
Nescio *56*
Nietzsche, F. *61, 62, 178-180, 185, 273*
Novalis *62, 110, 139, 143, 177, 178, 198, 203, 269*
Nijhoff, M. *146*
Ockham, W. van *40*
Odysseus 11, 14, 157, 159, 187, 193

Oedipus 66, 157, 255-261
Oliveira, J. d' *59*
Orpheus 157, 199-200, 202, 203, 204, 205
Ostaijen, P. van *146*
Ouwens, K. *73-99, 143-146, 148, 149, 150, 151*
Ovidius *158, 162, 186, 207, 208-212, 213, 220, 222, 223, 224, 225, 234, 237, 239, 244-245, 249, 254, 283*
Pallas, zie *Athene*
Pan 277, 278, 279
Parmenides *211, 272*

Peleus 162
Pessoa, F. *146, 195-196, 203*
Philomela 244
Picasso, P. *244*
Pico della Mirandola, G. *175-176, 278, 279*
Pindarus *271*
Plato *23, 52, 170-175, 176, 177, 180, 181, 182, 184, 189, 190, 207, 211, 221, 270, 272, 273, 274*
Plautus *209*
Plotinus *175, 177*
Pluto 223
Ponge, F. *100-115, 142, 143, 146-148, 149, 150, 151, 152, 154*
Poseidon 160
Procne 224
Prometheus 228, 233, 271
Proteus 160-162, 176, 187, 194, 197, 198, 199, 204, 205, 206, 215, 216, 217, 233, 248, 249, 261, 262, 267, 268-280
Pythagoras *171, 210-211, 220, 224, 239, 261*
Rameau, J.Ph. *108*
Ransmayr, C. *220-226, 234, 238*
Reich, W. *253*
Reve, G. *74*
Rilke, R.M. *146, 196-197, 198, 199-203, 213, 233, 240, 266*
Rimbaud, A. *86, 196*
Rodenko, P. *122, 126*
Rover, F. de *55, 59*
Sapfo *133*
Sartre, J.P. *103, 107*
Schelling, F.W.J. *176*
Scylla 33
Shakespeare, W. *193, 194, 195, 196, 254, 257, 268, 269*
Simson 211
Sinjavski, A. *24, 235, 238*
Sloterdijk, P. *185*
Socrates *180, 230-232*
Sophocles *158*
Sterne, L. *9*
Teiresias 66, 255, 256, 258
Tereus 220, 224
Terts, A. zie Sinjavski
Thales *215, 267*
Thetis 160, 162
Thiess, F. *46, 53*
Thoth 159
Tiberius *222*
Tolstoi, L.N. *164, 165*
Valéry, P. *110, 112-113, 191, 198, 205, 229-234, 238, 240, 268, 277, 278*

Verhoeven, C. *182*
Vergilius *158, 162, 237*
Vojnovitsj, V. *24*
Vroman, L. *127*
Werumeus Buning, J.W.F. *13*
Winckelmann, J.J. *157*
Wind, E. *279*
Zeus 159, 206